

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

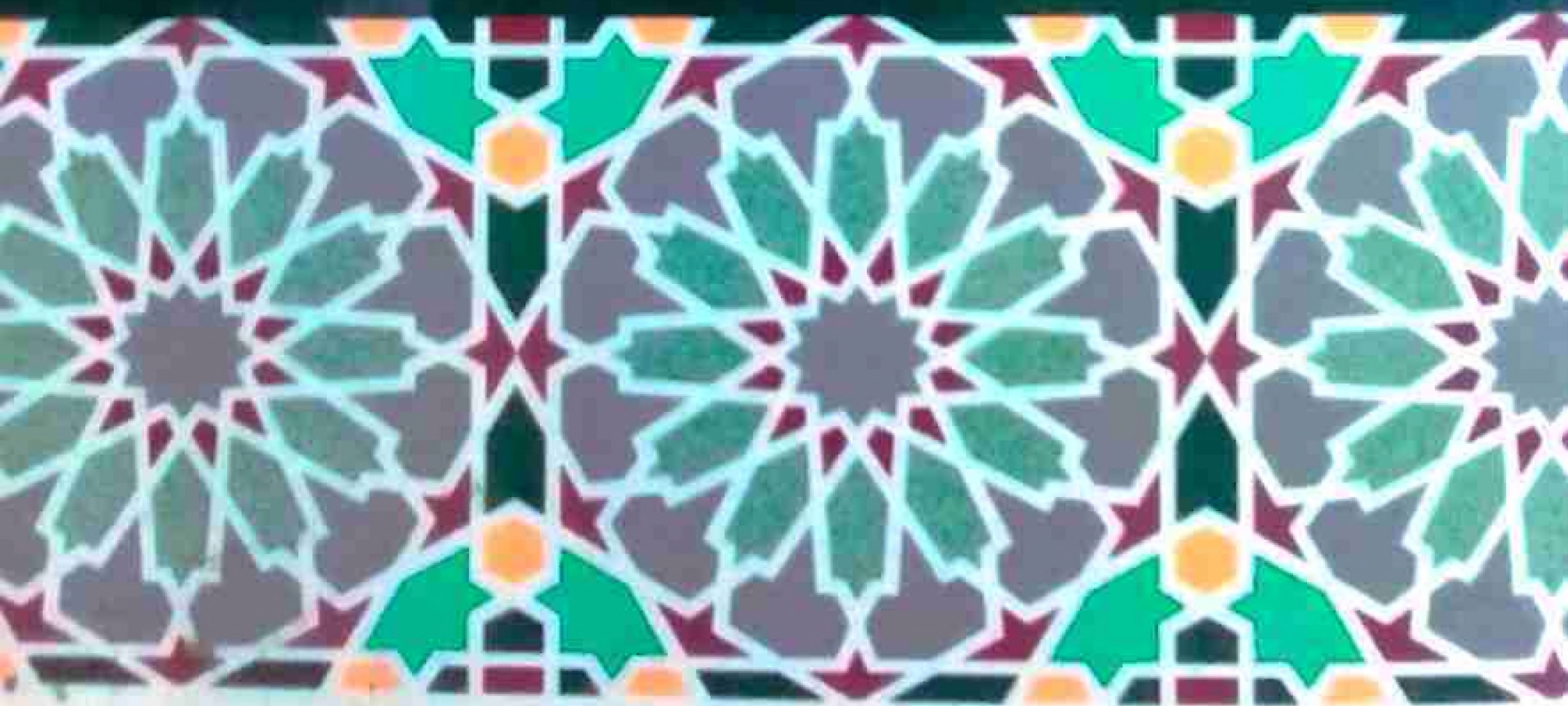


منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING

الشبكة المغاربية للدراسات الفلسفية والإنسانية

فلسفتها السر

المنطلقات والمشاريع



إشراف وتنسيق وتقديم:

اليامين بن تومي

تأليف:

مجموعة مؤلفين

مسائل فلسفية



مكتبة المخطوطات والكتب النادرة

فلسفة السر

المنطلقات والمشاريع

الشبكة المغربية للدراسات الفلسفية والإنسانية

فلسفتنا اليسرى

المنطلقات والمشاريع

تأليف:

مجموعة مؤلفين

إشراف وتنسيق وتقديم:

اليامين بن تومي

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtlaf

دار
الأمان
الرباط

منشورات ديفاف
DIFAF PUBLISHING

الطبعة الأولى

1435 هـ - 2014 م

رسمك 978-614-02-1095-0

جميع الحقوق محفوظة



4، زنقة المامونية - الرباط - مقابل وزارة العدل

هاتف: +212 537723276 - فاكس: +212 537200055

البريد الإلكتروني: darelamane@menara.ma

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtllef

149 شارع حسبية بن بوعلي

الجزائر العاصمة - الجزائر

هاتف/فاكس: +213 21676179

e-mail: editions.elikhtllef@gmail.com

منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING

هاتف الرياض: +966509337722

هاتف بيروت: +9613223227

editions.difaf@gmail.com

يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأية وسيلة تصويرية أو إلكترونية أو ميكانيكية بما فيه التسجيل الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مقروءة أو أية وسيلة نشر أخرى بما فيها حفظ المعلومات، واسترجاعها من دون إذن خطي من الناشر.

إن الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي الناشرين

إلى الأطيان التي تملأ دأخلنا
لتنسى سرورية غاية في البرهة
تلك الإدارة الیوتوتوية التي نرقبها جميعا...

إلى روع الأستازین الکبیرین

عبد الکبیر الخطیبی

جمال الدین بن الشیخ

"أريد أن أضفر لك بأسلوب مليزي باقية من الحكايات المتنوعة، تدغدغ أذنك الصاغية برنين عذب إذا كنت ممن لا يأنف من النظر في أوراق البردي المصرية، التي كتبها بقصب النيل إلى درجة أنك ستعجب كيف يتخذ بعض الناس أشكالاً غريبة ثم يستعيدون صورتهم الأصلية على وجه مغاير.."

وهأنذا أبدأ حكايتي.."

الحمار الذهبي، لوكيوس أبليوس

"لسنا بالمخربشين ولا بصغار "الكتبة" وإنما عقول تتحول أفعالها إلى جزء من التاريخ البشري الشامل الذي يصنع حولنا"

إدوارد سعيد

المحتويات

مقدمة - فاتحة المتعة.....	17
---------------------------	----

الفصل الأول

في التنظير الحدائي للسرد؛ تنصيصات سردية

نحو نموذج معرفي للسردية..... د. محمد بوعزة.....	23
---	----

مقدمة.....	23
------------	----

1 - سرديات الخطاب.....	24
------------------------	----

2 - السيميوطيقا السردية.....	24
------------------------------	----

3 - مشاريع التوسيع.....	28
-------------------------	----

4 - نحو نموذج معرفي.....	31
--------------------------	----

4-1 - السردية والزمانية.....	31
------------------------------	----

4-1-1 - الحياة بحثاً عن السرد.....	31
------------------------------------	----

4-1-2 - ضرورة التصوير.....	32
----------------------------	----

4-1-3 - الخلفيات الإستيمولوجية.....	35
-------------------------------------	----

5 - السردية ونظرية العمام.....	39
--------------------------------	----

5-1 - إستيمى العمام.....	39
--------------------------	----

5-2 - قوانين العمام.....	42
--------------------------	----

5-3 - السردية، المعادل المجازي للعمام.....	43
--	----

فلسفة السرد عند بول ريكور..... الدكتور عبد الحفي بلعابد.....	47
--	----

عتبة الدخول.....	47
------------------	----

1 - الزمن يخاطب ذاكرة الهوية ونسيان السرد.....	48
--	----

1-1 - في (ذاكرة) الهوية.....	48
------------------------------	----

1-2 - في (نسيان) السرد.....	50
-----------------------------	----

1-3 - الزمن بين عبور الهوية وعبارة السرد.....	52
---	----

2 - السرد في الحياة (تشكيل الهوية الشخصية).....	53
---	----

56	3 - الحياة في السرد (إعادة تشكيل الهوية السردية).....
59	4- العلامة بين الهوية التاريخية (المطابقة) والهوية السردية (المغايرة).....
59	4-1 ابن خلدون السردى ينتقد ابن خلدون التاريخي.....
60	4-2 علاقة ابن خلدون بسلطان الوقت.....
61	4-3 متصوف ضد المتصوفة.....
62	4-4 مفهوم العصبية بين إصرار التاريخي وانتقاد السردى.....
63	5-4 الشخصية المفهومية للعلامة.....
64	5- برازخ الغربة المكانيّة.....
65	5-1 الاسم الجريح والهوية المكثومة.....
65	5-2 اللغة وهوية الاختلاف.....
66	5-3 الوطن وبرازخ الهويات.....
67	6- عتبة الخروج.....

69	السردية والسرديات؛ المفهوم والوظيفة
69	اليامين بن تومي
69	فاتحة البوح.....
72	1- النموذج الوظيفي لبروب؛ بداية التأسيس.....
73	2 - في المفهوم؛ سرديات narratologie أم سردية narrativité.....
76	3 - السيميائيات السردية عند غريماس.....

81	هرمينوسيا الزمن والحكي عند بول ريكور
81	عبد الله بريمي
81	تقديم.....
84	1 - السرد والزمن والتجربة الإنسانية.....
93	2- التاريخي والسردى والإيديولوجي.....
95	3- الهوية السردية بين جدل الإيديولوجيا واليوطوبيا.....

105	البيواتيقا والسرد
105	هيفاء النكيس
105	مقدمة.....
108	1 - حقل البيواتيقا؛ الدلالات، الإشكاليات والرهانات.....
109	2 - السرد؛ لحظة للتأمل وخطوة نحو التأويل.....
111	3 - البيواتيقا انفتاح على السرد والتأويل.....

بوشعيب السائري 119

مقدمة 119

1 - بذور الفانتاستيك في الرومانسية 120

2 - نحو علاقة رمزية جديدة مع العالم 123

3 - نحو إمكانات جديدة للعقل 127

4 - الفانتاستيك وفردنة الخوف 130

5 - الفانتاستيك كجواب استيطقي عن أزمة التمثيل 133

الاستشراف والنص السردي؛ الماهية والعلائق

عبدالله بن صفية 137

مقدمة 137

1 - (الذات/الزمن/المعرفة) ومعادلة الاستشراف 138

2 - الاستشراف في النص السردي 145

فلسفة اللغة؛ الدراسات السردية ونظريات السرد الجديدة

سعاد حمداش 155

تمهيد 155

1- حول رولان بارت 160

1-1- حول كيفية العيش معا؟ 160

1-2- المحاييد Je neutre 162

2- بين الهيرومينوطيقا والفينومينولوجيا؛ الدراسات السردية 165

1-2- استعمالات السرد 166

2-2- التفاعل السردية 168

2-3- السرد؛ حالة الأشياء 169

2-4- المظاهر المختلفة في تأسيس الدلالات 171

2-5- السرد حسب Thierry Hentsch 173

3 - خلاصة القول 177

الفصل الثاني

أسئلة السرد القديم؛ إشكالية التأسيس

181	د. أحمد علواني.....	فلسفة الظاهر والباطن في قصص الحيوان الرمزية
181	توطئة
182	1- من كلبلة ودمنة حتى فاكهة الخلفاء.....
187	2- دواعي التأليف... أسباب اللجوء إلى القصص على لسان الحيوان.....
196	3- فلسفة الشخصية الرمزية بين الوجه والقناع.....
197	4- أنسنة الحيوان.....
203	محمد عبد البشير مسالتي.....	النص السردي الجاحظي، وحدود التأويل
203	مقدمة
205	1- السرد وسؤال التأويل.....
208	2- السرد الجاحظي وسؤال البلاغة.....
223	عبدالقادر تويوة.....	النسق الثقافي وأنماط تلقي المقامات
223	مقدمة
224	1- الفضاء الدلالي للمقامة.....
227	2- انفتاح النص المقامي.....
231	3- البنية السردية للمقامة.....
232	3-1- إسناد الخطاب.....
233	3-2- البنية اللغوية.....
235	3-3- بنية التعرف.....
237	4- قراءة كيليطو للمقامة الكوفية.....
241	محمد المسعودي.....	أبو حيان التوحيدي وأفق الكتابة السردية
241	على سبيل التقديم
243	1- نحو ملامح سردية عربية/تراثية (تساؤلات وإشراقات).....
254	2- السرد في "الإمتاع والمؤانسة": سؤال الواقع؛ الخير والمشهد.....
254	2-1- مفهوم السرد عند التوحيدي.....
257	2-2- مكونات السرد في "الإمتاع والمؤانسة".....
267	3- تركيب.....

الفصل الثالث

في التلقي السردي العربي قراءات في المشاريع

271	فلسفة السرد في منظور محمد احمد خلف الله د. محمد عبد مشكور
271	مقدمة
273	1- الفلسفة والسرد (المفهوم والعلاقة)
278	2- المرجعيات الثقافية لخلف الله في كتابه "الفن القصصي في القرآن الكريم"
279	1-2 - أصول الفقه
285	2-2 - المرجعيات الفلسفية
294	3- النص القرآني والسرد
296	1-3 - القصص القرآني بين المنظور الديني والمنظور الأدبي
301	4 - المقومات الأدبية في القصص القرآني عند خلف الله
301	1-4 - مفهوم الوحدة القصصية
303	2-4 - القصص القرآني والبيئة العربية
306	5 - مصادر القصة القرآنية عند خلف الله
309	الأنطولوجية في فلسفة التصور السردى عند د. سعيد بقطين عبد الحفيظ بن حلوي
309	مقدمة
312	1 - من المفاضلة إلى الرؤيا
313	2- السيرة الشعبية مفاهيم - السرد/النص
317	3 - الفاعل السردى والتراث
320	4 - فعل السرد/هوية المحايثة
321	5 - سرديات الخطاب وسرديات النص
323	6 - النص والنصية
325	7 - الكلام والنص/مفاهيم التعارض
327	8 - النقد العربي/نص المجتمع
328	9- التفاعل النصي/انطباق المبدأ
330	10 - فلسفة القراءة وأفق الفهم
332	11 - في الرؤيا وكتابة التأسيس

التمثيل السردى والتمثيل الثقافى فى خطاب عبد الله إبراهيم النقدى	متير مهدي	335
.....	335
1 - الظاهرة الأدبية ومبدأ المطابقة.....		336
2- بنية الموروث الحكائى العربى القديم.....		339
3 - السرد العربى الحديث: إعادة تفسير.....		342
4 - السرد وفكرة التمثيل الثقافى.....		346
فلسفة السرد من منظور سيميائى سعيد بنكراد أنموذجاً	وليد عثمانى	357
.....	357
1 - سعيد بنكراد قارئاً لبروب		358
2- سعيد بنكراد قارئاً لغريماش		362
3- سعيد بنكراد الغنوصية والخطاب المنفتح		370
منطق السرد قراءة فى المسار السردى وتلخيص المحتوى عند عبد الحميد بورايو	حمزة بسو	377

مقدمة

فاتحة المتعة:

تأتي هذه الدراسة نتيجة ازدياد وعي الباحثين بأن الواحد لا يمكنه أن يبني صرحا علميا ولا حضاريا، ذلك أن الإنسان وحده متعدد، ينضاف إلى المجموع المتكون فيه، فالواحد يعكس الفرد؛ وهي سمة ثيوقراطية دالة على روح السيطرة التي بات يحكمها العقل المعاصر من جهة القيام بالبحث العلمي، حيث يتعزز الأخير في شكل مجموعات أو فرق بحث لتجاوز الإنسان مشكلة الأوحاد العجيب إلى الجماعي الخلاق، وهي سمة تعضد فكرة فناء الذات في الجماعة. لما في الاجتماع من اقتصاد في الجهد، و سرعة في الإنجاز، وخصافة في التحريج، لذلك كانت مبادرة الشبكة المغاربية للفلسفة والإنسانيات أن تجمع الباحثين المتميزين ليكونوا لجنة دقاقة في تقديم المعرفة وتبسيطها بين أيدي قراء العربية.

ولعل هذه الضرورة التي تلزم علينا سد الحاجة للمبدأ الفلسفي "أن الطبيعة تأتي الفراغ" كان علينا أن نطرح سؤالاً منهجياً لماذا السرد؟ وما هي الحاجة التي تدفعنا لأن نفكر سردياً فنياً؟ يبدو أنه من جهة البناء سؤال متعجل بل يحمل داخله خوفا رهيب من القدر الذي يمكن أن يكشف الهشاشة التي بتنا نترع إليها حين ارتكنا في الألعاب السردية الغربية فأصابنا التفسخ والتشويه، هي نوع من الحلولية المتفسخة التي جعلتنا نكرر أسئلة أنطولوجية باهتة وسخيفة من أين نبدأ؟ لعل هذه السيرة تقطعت على عتبات أننا فهمنا منطقنا النبوي الذي جعلنا موجودات خارج السرديات الأرضية، كائنات قيومية تنظر وراءها دون أن تؤسس لإشغال قنديل الوعي ضمن فضاء صار يتسم بالتداخل والهيجان، يجعلنا نقف اليوم على أرض خربة، أرض بور، جدالة عقيمة، نحتاج فيها إلى أسباب الإرواء وإشباع راهباتنا بأسباب الإرادة والعزيمة نحو إيجاد سردية دافعة للأمام للتخلص من الانهيار المضاعف الأنطولوجي والفينومولوجي الذي قادنا إلى التيه.

السرد بما فتح للتصوص الغائبة فينا للمراجعة وإعادة التفكير الجذري في منطق المشترك ضمن فضاء منفتح ورحب يدفعنا إلى أن نتصيد بدقة الأحلام التي تبهرت

ضمن ارتقالات إيديولوجيا الانتماء القاسية التي جعلتنا نرتدي أقنعة ساتيرية هجينة زيفت ما نحن عليه، فالسرد ينفذ إلى عمق وجودنا وتاريخنا، هو الكلافيكس الحقيقي الذي يعيدنا على سكة اليوتوبيا مرة أخرى بعد أن أخذتنا الضرورة إلى إلهاب القحط تلك الصنعة التي توارثناها في لاوعينا الجمعي، والسرد يحقق التلاحق الثقافي ليس لتطبيب أماكن البياض فينا، بل لإعادة الدخول إلى نفقنا المظلم حاملين مصباحا نرجو أن نرى به الدروب الموهلة في القدامة.

وهنا؛ يساهم هذا البحث من خلال مباحثه الجادة في فتح النقاش العلمي واسعاً حول عديد من القضايا السردية المهمة من خلال مستويين مهمين:

- مستوى يختص بتقديم النظريات السردية القديمة والمعاصرة.
- مستوى يختص بإشكاليات ومعضلات تقريب وتلقي المشاريع العربية للسرديات الغربية الحديثة.

وعليه فإن أهمية السرديات تكمن في انعكاسها على كافة العلوم الإنسانية وتزاحم مباحثها إلى حد لم نتمكن معه من ضبط خطاب واحد بقدر ما تتوالى النظريات في شكل لا يستقر ولا يهدأ، ما يجعلنا نقر بأن هذا البحث يخفي وراءه إرادة منهجية لا يكف معها كتاب واحد ولكن الطريق يحتاج إلى تعبير وتعميق الرؤية ضمن مختلف السرديات القديمة والجديدة لذلك سلكنا هذا المسار لتدليل بعض الغوائل المفهومية ضمن خطاطة بحثية لا تدعي الكمال بقدر ما حاولت أن تتجاوب مع جميع المصبات النظرية وأشهر الممارسات لها في الفضاءين العربي والغربي، فكان جهد الباحثين متوزعاً هنا على قدرة إنتاج دراسات وبحوث تستوعب هذه الخطاطة الشاملة، فتكاثفت جهود الدارسين من أقطار عربية شتى: الجزائر، المغرب، تونس، مصر، العراق، السعودية ومن جامعات مختلفة معلنين بذلك أن العلم يمكن أن يوحد ما عجزت عنه السياسة في كثير من المواقف وتوزعت إمكانيات الدارسين بين ثلاثة فصول حاولت تدليل الصعوبات النظرية وتقديمها للقارئ العربي، حيث كان الفصل الأول خطاباً جامعاً لدراسات قيمة تمحورت في عمومها حول تبسيط المحاولات السردية وقراءة مسارها التاريخي وفحص أهم النظريات السردية عند الغرب كما جاء في الدراسة القيمة التي قدمها الباحث "محمد بوعزة" ووقوفه على المسار الخطي للسرديات بصورة عامة مع تخصيص الحديث حول إمكانية جمع الشتات في نموذج

معرفي واحد ولعل هذا الجهد الذي طهيه الفيلسوف "بول ريكور" في سفره الكبير "الزمان والسرد" و الذي أغرى الباحثين عبد الحق بلعابد وعبد الله بريمي فقاما على معاصر الصغرى المشكلة للوعى العام لمشروعه وهي خطوة جريئة تجمع ما هو فلسفي وما هو سردي في صعيد واحد، أما الباحث "اليامين بن تومي" فقد سار على نفس الهدى لزملائه حيث تناول تخریجات المصطلحين السردية والسرد ومداراتهما الاصطلاحية في بؤرة الثقافة الغربية وتلاحقتهما الترجمة في الثقافة العربية، بينما الباحثة المتألقة "هيفاء النكيس" فقد عرجت بنا على مبحث غائل وما يزال جديدا حول السرد والبيوانيقا فكانت إضافة هامة للقارئ العربي لفتح حقول معرفية دقيقة، ومع هذا التمشي كان بحث الفانتاستيك والسرد للصدیق "بوشعيب الساورى" حيث أضاف اللثام عن هذا المبحث المهم في السرديات المعاصرة وأضاف جديدا من خلال كشفه عن مختلف العلاقات التي ينسجها السرد الفانتاستيكي ولوازمه المفهومية التي تتلارم مع العجائبي والإغرابي من جهة المبنى الدلالي العام، في حين أن الباحث "عبد الله بن صفية" تطرق إلى السرد الاستشراقي وتلازماته البنيوية في النص السردى، أما الباحثة المتألقة "سعاد حمداس" فقد قدمت لنا مقالا مترجما عن السرديات الجديدة وعكس الجهد الترجمي التلافحات المنظورية من "رولان بارت" وإلى "جنيت هنتش" وما ضخته الهرمنوطيقا والفينومينولوجيا من إيضاحات منهجية وكيثونية للموضوع السردى بصورة عامة.

أما الفصل الثاني فقد استنفذ فيه أصحابه طرق المتبلغين العرب في السرديات الخاصة بهم من جهة الموضوعات والأساليب والبني المختلفة، وهذا يدل على تميزنا كامة ومدى توارث طروحاتنا مع غيرنا من جهة التأصيل الذي يتطلب منا جهدا مضاعفا لتخریجه مخرجا جديدا، مع ما يحافظ على نسبه في الثقافة، فكان بحث الصديق "أحمد علواني" حيث وقف على التركيب الجمالية للقصص على لسان الحيوان ثم الموجهات السياسية والاجتماعية لهذا النوع من القصص وقام بدقة على ما يجعله نصا متفردا يرسم طابعا خاصا لتلك السردية، وعلى الخط نفسه يواصل الباحث محمد عبد البشير مسالتي حديثه عن السرد الجاحظي وخصائصه مع رؤية معمقة لنظر الجاحظ حول السرد، ومع هذا النسق الناظم للسردى العربى يواصل كلاً من الباحثين المتألقين محمد المسعودي وعبد القادر نويوة بعثهما في الدوائر المكننة لبؤر السرد

العربي وحنينيانه الأول التي مكنتها في سماء السرديات العالمية حيث يحدثنا محمد المسعودي عن إمكانية تميز اصطلاح السردية العربية انطلاقاً من مدونة أبي حيان التوحيدي في كتابه العمدة: الإمتاع والمؤانسة "ويحدثنا عبد القادر نويوة عن كون المقامة نسقاً ثقافياً شكل فعل التسريد المهم في ثقافتنا العربية ويعرض لأطروحة الناقد اللامع عبد الفتاح كليطو والدراسيين تعدان بحثين تألييين في مجال السرديات العربية الأصيلة وكيف يمكن أن ننطلق من هناك لنكوثر مفهومنا خاصة بنا للسرد، حيث يشكل كلا من سردية "الليالي" و "المقامة" الجذور الفعلي لبناء مواضعة سردية فعلية. وتأسيساً عليه؛ كان لزاماً وجد فصل ثالث يدرس تمثيلات الباحثين العرب المرموقين وتنظيراتهم أو إسقاطاتهم للاصطلاحات السردية ومحاولة إضاءة المدونة السردية العربية دراسة وتحليلاً فكانت جهود الباحثين متنوعة ولكنها تصب كلها في مجرى واحد هو الشاقف الفعال بين النص العربي والتنظير الغربي ومحاولة كشف المخبوء في النصوص انطلاقاً من تلك المنظورات الغربية فكانت قراءة "محمد عبد مشكور" للقصة القرآنية انطلاقاً من تصور محمد أحمد خليف الله، وكانت دراسات "منير مهادي" مرتكزة حول مفهوم المتخيل السردى عند عبد الله إبراهيم وعلى الخط نفسه شملت دراسات دقيقة ورصينة لكلاً من "وليد عثمانى" وفلسفة السرد في تصور سعيد بنكراد، وبحث "عبد الحفيظ جلولى" حول تصورات سعيد يقطين للسرديات أما دراسة "حمزة بسو" فكانت عن واحد من أقطاب السرديات العربية وهو عبد الحميد بورايو.

نلاحظ أن البحوث أخذت منحاً متعددة ومتشابهة، وكلها تجري إلى مُستقرّ تقليم المعرفة في شكل علمي ورصين للقارئ العربي، فالشكر موصول لكل الباحثين المساهمين في هذا الملف، فهذه خطوة واحدة في طريق الألف ميل الذي نبنيه لغد نرجوه نهضة شاملة عقلية وجمالية وعمرائية.

اليامين بن تومي

مزلق/اسطيف بتاريخ 2013/02/12

المفصل الأول

في التنظير الحدائي للسرد؛

تنصيصات سردية

نحو نموذج معرفي للسردية

د. محمد بوعزة (1)

مقدمة:

منذ بدايتها، اتخذت السرديات منحى نسقيا، يسعى إلى استقراء القوانين الكلية التي تنظم عمل كل الأنواع السردية. لقد كان الطموح العلمي صياغة نحو كلي للسرد. وقد دشن "فلاديمير بروب" هذا الطموح، بمحاولته الرائدة تأسيس علم لدراسة أشكال الخرافة الشعبية:

"تعني كلمة "مورفولوجيا" دراسة الأشكال... إن أحدا لم يفكر في صلاحية مفهوم ومصطلح "مورفولوجية الخرافة"، ومع ذلك، ففي مجال الخرافة الشعبية والفلكلورية، نجد أن دراسة الأشكال وإقامة القوانين التي تسير البنية ممكنة، وبنفس دقة مورفولوجيا التشكلات العضوية" (2).

من الناحية الإستيمولوجية لا يمكن لهذا الطموح أن يتحقق إلا بدرجة عالية من التجريد والصورنة. وهو الطابع الذي نلاحظه في أعمال "تودوروف"، "غريماس" و"جينيت"؛ ويميز المقاربة البنيوية للسرد. ويمكن أن نميز -منهجا- بين اتجاهين داخل السرديات بحسب موضوع الدراسة في كل اتجاه: "سرديات الخطاب" و"السيميوطيقا السردية".

(1)

(2) فلاديمير بروب، مورفولوجية الحكاية، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب، الدار البيضاء، الشركة المغربية للناسخين المتحديين، الطبعة الأولى، 1986، ص 17.

1 - سرديات الخطاب:

ينطلق هذا الاتجاه من التمييز بين الخطاب والقصة^(*). ويتخذ من دراسة الخطاب السردى موضوعا له، من حيث هو طريقة تقديم وتمثيل القصة، باعتبارها متوالية للأحداث والأفعال. وفي إطار العلاقة بين هذين المستويين للسرد، ما يهم سرديات الخطاب، ليست الأحداث المسرودة والقصة، بل الخطاب، أي طريقة سردها.

وتتم دراسة مكونات الخطاب السردى - بنويا - في سرديات الخطاب من خلال:⁽¹⁾

أولا، صيغ الخطاب: دراسة طريقة نقل الأحداث، حيث يميز بين الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر، وبين محكي الأقوال ومحكي الأحداث.

ثانيا، زمن الخطاب: دراسة أنواع العلاقات بين زمن السرد أو الخطاب التخيلي وزمن الحكاية أو العالم التخيلي.

ثالثا، الرؤية السردية: دراسة أنواع التبشير والرؤية السردية الخاصة بأشكال ظهور السارد، كذات للتلفظ.

2 - السيميوطيقا السردية:

يهتم هذا الاتجاه بسردية القصة، من خلال التركيز على مستوى المحتوى، لتحديد التمفصلات الدلالية التي تتحكم في البنيات السردية. وعلى خلاف سرديات الخطاب التي تركز على الفعل التلفظي، تنقل السيميوطيقا السردية بؤرة التحليل إلى

(*) لابد من الإشارة إلى وجود اختلاف بين البنيويين حول هذا التمييز، هناك الاتجاه الثنائي الذي يميز في السرد بين عنصرين، وهناك الاتجاه الثلاثي الذي يقول بوجود ثلاثة عناصر للسرد، انظر: تحليل الخطاب الروائي، ص 28 لسعيد يقطين.

(1) يصدد مكونات الخطاب السردى في السرديات البنيوية، انظر:

- ترفيطان طودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، دار توبقال، ط 2، 1990، ص 45.

- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، بيروت/الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1989، ص 27.

- Gérard Genette, Figures III, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 71.

الملفوظ، غير تشير التحليل السردية على القصة، باعتبارها عطاطات وبرامج للحكي،
ترتها فواعل ترتبط فيما بينها بعلاقات متبادلة.

وتتم دراسة سردية القصة، من خلال تحديد منطلق الحكي، كما نجد عند
"بريمون" لكشف الاحتمالات السردية للأدوار والحيكات في الحكي، ومن خلال
الاهتمام بعمليات إنتاج وتفصيل المعنى، انطلاقاً من البنيات السردية السطحية
والعميقة، كما نعتز لدى "غريماس" و"كورتيس"⁽¹⁾.

بالمقارنة مع سرديات الخطاب التي تستبعد المعنى، وتركز على المظهر اللغوي
للسرد، تضيفي "سيموطيقا" "غريماس" بعداً دلالياً على الحكي.

إن العناصر الأساسية المكونة للمحكي في السيموطيقا السردية^(*)؛ التحريك

(1) بصدد مكونات الخطاب السردية في السيموطيقا السردية، انظر:

- د. حميد لحمداني: بنية النص السردية، بيروت/الدار البيضاء، المركز الثقافي
العربي، الطبعة الأولى، 1991، ص 38.

J. Courtés, Introduction à la Sémiotique Narrative et Discursive,
Paris, Librairie Hachette, 1976.

Sémantique de L'énoncé, Applications Pratiques, Paris, Hachette, 1989.

Analyse Sémiotique du Discours, Paris, Hachette 1991.

(*) في مفهوم غريماس تشكل هذه العناصر الأربعة: التحريك، القدرة، الجزء، الإنجاز،
مكونات الخطاطة السردية، باعتبارها لحظة تحلي عناصر التركيب العاملي:

التحريك: هو لحظة البدء، والانطلاق في النص السردية، من خلال دفع الذات إلى القيام
بفعل ما، أو الاقتناع بهذا الفعل، ويتم التحريك كفعل للإنسان على إنسان آخر، يتعلق
الأمر بـ "فعل الفعل".

القدرة: هي مجموع الشروط المسبقة والمؤهلات الأولى التي تجعل الفعل ممكناً، وبالتالي فهي
ما يجعل تنفيذ وإنجاز برنامج سردي ممكناً. فلا يمكن للذات أن تسجر موضوع رغبتها إلا إذا
توفرت مسبقاً على هذه المؤهلات الضرورية لذلك.

الإنجاز: وهو الحلقة النهائية في الخطاطة السردية، لأنه يمثل المظهر التنفيذي المحقق لنقطة
التحريك، باعتبارها نقطة البداية والانطلاق. ففي الحكاية الشعبية ينجز البطل مهمته،
ويحصل على موضوعه (الزواج بالأميرة).

الجزء: هو صورة خطابية مرتبطة بالتحريك. إنه يشكل حكماً على أفعال البطل التي ينجزها
من الحالة البدئية إلى الحالة النهائية. ويتخذ هذا الحكم مظهرين: الجزء التداولي، وهو حكم
إبستيمي، ويتعلق بمدى مطابقة الأفعال المنجزة، أو البرنامج السردية المنجز للذات، بالنظام
القيمي، (الأكسيولوجي) المتحلي أو المضمر. الجزء الذهني، وهو حكم على كينونة الذات،
وبالتدقيق على ملفوظات الحالة. انظر المعجم السيموطيقسي:

A. J. Greimas- J. Courtés, Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la
Théorie du Langage, Paris, Hachette Livre, 1993.

manipulation، القدرة، الإنجاز performance والجزاء Sanction، تمنح أبعاداً دلالية من خلال علاقاتها الداخلية المتبادلة. إنها تستدعي إلى نظام المحكي حكم قيمة، بواسطة مكون الجزء. فالمحكي، قبل أن يصل إلى نهايته، يخطط ويرسم مساراً، ينحدر فيه القارئ بدوره⁽¹⁾، و"بالتالي يصور الجزء، بشكل مسبق، الحكم المدعو القارئ إليه"⁽²⁾. هكذا فالحبكة السردية في سيميوطيقا "غريماس" تتأسس بفعل حكم القيمة.

ما هي طبيعة البعد الدلالي المتضمن في النظرية السردية لـ "غريماس"؟
كما سوف نرى، لا تخرج دلالة المحكي في هذه النظرية عن إطار علم الدلالة البنيوي، وبالتحديد عن مفهوم الدلالة المخائفة.

تحدد المفاهيم الأساسية للمعنى في علم الدلالة البنيوي، من خلال التعارض بين المعاني الأساسية sèmes، أي الوحدات الدلالية الصغرى. فلا ندرك معنى "الظلمة"، إلا من خلال مقابلتها "الضوء". ويشكل إدراك التعارضات "البنية الأساسية للدلالة" التي يستند عليها علم الدلالة البنيوي. إذ بفضل إدراك الاختلافات والتعارضات، يكتسب العالم شكلاً.⁽³⁾

وتستدعي "البنية الدلالية الأساسية" التعرف على مظهرين للكينونة والتمييز بينهما: إننا ندرك "ب" كمقابل لـ "أ"، و"ب-ب" كمقابل لـ "أ-أ" ولكن ندرك أيضاً "أ-أ" كسلب لـ "أ"، و"ب-ب" كسلب لـ "ب".⁽⁴⁾ وفي مستوى سردية المحكي، تشكل هذه التعارضات الثنائية القاعدة الأساسية للمستوى العميق في النموذج العاملي.

نلاحظ هنا، أن الأساس الإستمولوجي لهذه البنية الدلالية، يرجع إلى النموذج اللساني الذي يقتضي بأن:

"الوحدات التي تكون في مستوى أعلى من الجملة تمتلك التركيب نفسه الذي تمتلكه الوحدات التي تكون في مستوى أدنى من الجملة، ويكمن معنى

(1) A. Kibédi Varga, Discours, Récit, Image, Liège -Bruxelles, Pierre Mardaga Editeur, 1989, p. 68.

(2) Ibid, p. 68.

(3) Terence Hawkes, Structuralism and Semiotics, London, New York, Routledge p. 88

(4) Ibid, p. 88.

المحكى في التنظيم الداخلي لعناصره؛ إنه يكمن في قدرة الكل على إدماج الوحدات الجزئية؛ بالمقابل، يكمن معنى عنصر ما في قدرته على الدخول في علاقة مع باقي العناصر الأخرى، ومع النسق الكلي للعمل⁽¹⁾.

نعين بوضوح استعارة النموذج اللساني إلى مجال التحليل السردى بواسطة "نقل تماثلي للوحدات الصغرى للسان (فونيمات، ليكسيمات) إلى الوحدات الكبرى التي تتجاوز الجملة، مثل المحكى والفلكلور والأسطورة"⁽²⁾.

إن ما تتضمنه سيميوطيقا "غريماس" من بعد دلالي، لا علاقة له بما يريد المحكى أن يقوله؛ حيث يتعلق الأمر بالمبادئ المنظمة للمحكى، وعلاقاتها، أي بنية وتركيب المحكى. وقد انتقد "ريكور" السيميوطيقا السردية، وبوجه خاص "بريمون" و"غريماس" اللذين حولا الحكاية إلى منطقية للأفعال، وكيف أنهما عندما قاما بتفريغها من الزمان، وفرضا المنطقية عليها، انتهكا بذلك أساس جانبها التصويري، وهو حكمتها التي تتضمن زمنية ملازمة، ولا يمكن الاستعاضة عنها بشيء آخر⁽³⁾.

إن الاختلاف بين سرديات الخطاب والسيميوطيقا السردية، لا يشكل تعارضا مطلقا؛ خاصة إذا عرفنا بأن القصة والخطاب يكونان مستوى واحدا متلاحما ومتداخلا في كل محكى، ولا يمكن الفصل بينهما إلا في إجراء التحليل. ويمكن أن نرجع هذا الاختلاف إلى أن كل اتجاه "يؤسس مستوى متجانسا للتحليل، لا يحتفظ إلا بما هو ملائم لموضوعه، والباقي يقع خارج حقل بحثه"⁽⁴⁾.

على الرغم من هذا الاختلاف التصوري، تلتقي سرديات الخطاب والسيميوطيقا السردية في المقاربة البنيوية للخطاب السردى؛ فكل واحد منهما يتقيد بمستوى البنية، ويستبعد المرجع والسياق والقارئ.

(1) Paul Ricœur, Du Texte à L'action, Essais d'Herméneutique, II, Paris, Editions du Seuil, 1986, p. 149.

(2) Ibid, p. 151.

(3) خوسيه ماريّا بونويلوايفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة د. حامد أبو حامد القاهرة، مكتبة غريب، ص 253.

(4) J- Courtès, Analyse Sémiotique du Discours, op. cit., p. 35.

3 - مشاريع التوسيع؛

يبدو أن تداعيل مستويات القصة والخطاب في المحكي، قد أجزر بعض الباحثين على إدماج الاتجاهين، أو على الأقل المزاوجة بين مفاهيم ومستويات تنتمي لهما معاً، وبذلك تم صرف قاعدة التحاسن المميزة لكل اتجاه. لعمد هذه الحالة -مثلاً- عند "بارث"، فإلى جانب اهتمامه بوضعيات السارد ونظام السرد والتألف، يهتم بمستوى الوظائف والفواعل⁽¹⁾. إنه يمزج بين مكونات الخطاب ومكونات القصة. وفي هذا الاتجاه الإدماجي يجمع "فاولر" في تحليله للرواية بين الخطاب والوظائف والمحتوى⁽²⁾.

ما هي دلالة هذا الاتجاه الإدماجي من المنظور الاستيمولوجي؟

أشرنا سابقاً، إلى أن مكونات الخطاب والقصة، توجد متلاحمة ولا انفصال بينهما، لذلك فإن هذا الإدماج يعكس ضرورة الانتباه إلى هذه الخاصية المميزة للمحكي، ويكشف حدود السرديات⁽³⁾ في هذين الاتجاهين؛ ومن ثمة يعمل على توسيع هذه الحدود وتجاوز حصرتها، بخرقها والجمع بين القصة والخطاب.

من المهم ملاحظة أن عمليات تجاوز هذه الحدود وتوسيعها، قد ازدهرت في اتجاه أشمل، تمثل في انفتاح السرديات على علوم أخرى غير اللسانيات، تتجاوز المستويات النحوية للمحكي، وتبحث في العلاقات الممكنة بين أنساق السرد، وأنساق أكثر شمولية، اجتماعية وتداولية.

ينطلق "فاولر" من اللسانيات في تحليله للنص الروائي، ويجمع بين سرديات الخطاب وسرديات القصة في هذا التحليل اللساني، من خلال اهتمامه بالمنظور السردى والفواعل وكلام الشخصيات. إلا أنه يلاحظ أن دلالة هذه البنيات السردية الخائضة تظل محدودة، ما لم يتم إدماجها في السياق الاجتماعي والتداولي، لذلك

(1) Roland Barthes, *L'aventure Sémiologique*, op. cit., p. 167.

(2) روجر فاولر، اللسانيات والرواية، ترجمة لحسن أحمامة، الدار البيضاء، دار الثقافة، الطبعة الأولى، 1997، ص 15.

(*) هذا الوعي بحدود السرديات، نجده لدى سعيد يقطين، حيث يعمل على توسيع سرديات الخطاب بالاشتغال على مفهوم النص في انفتاح النص الروائي، بيروت/الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1989. وأيضاً بالاشتغال بالقصة والحكاية في الكلام والخبر، بيروت/الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1997. وفي قال الراوي، بيروت/الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1997.

يرجع السوسنويولسانيات منها "يمكن ضمنها ربط الرواية الفردية أو القصة بالسياقات الأوسع للكتابة والقراءة والبنية الاجتماعية"⁽¹⁾. إن المسوغ النظري لهذا مسوغ يبرزه اشتغال النص على أنساق وأعراف الجماعة التي ينتج ويقرأ في سياقها. وباعتماد تصور تداولي للخطاب السردى، يوسع "جباب لينتقلت" الخطاطة النظرية للسرديات، لتشمل الترهينات السردية عبر اللسانية (القارئ، السياق، المؤلف) في تتجاوز الترهينات السردية المحيطة (السارد، الممثلون، المسرود له). إن ما يسوغ هذا الترهين التداولي، هو اعتبار النص نتاج التفاعل الدينامي بين الترهينات البنيوية والترهينات التداولية، "ولا يمثل التمييز بين المقتضيات الأدبية أهمية نظرية فحسب، بل يسمح أيضا بتقدير الآثار التي تحدثها في القارئ المسافة الأخلاقية والفكرية والجمالية والإيديولوجية الخ..."، بين مختلف المقتضيات⁽²⁾. إن ما يسوغ هذا الترهين التداولي، هو اعتبار النص نتاج التفاعل الدينامي بين ترهينات البنيوية والترهينات التداولية، "ولا يمثل التمييز بين المقتضيات الأدبية أهمية نظرية فحسب، بل يسمح أيضا بتقدير الآثار التي تحدثها في القارئ المسافة الأخلاقية والفكرية والجمالية والإيديولوجية الخ..."، بين مختلف المقتضيات⁽³⁾.

ولتأكيد هذا الطابع التداولي للخطاب السردى، يرجع "فاركنا" إلى الأصول التاريخية والأنثروبولوجية التي تحدد طبيعة السرد في التواصل. في المجتمعات البدائية، تنقل المعرفة Savoir بواسطة الصوت السردى. وتبين الدراسة الأنثروبولوجية للأساطير والحكايات في الشعوب البدائية، أن الحكيم يستجيب للحاجة الأكثر أهمية لدى الإنسان، وهي الرغبة في تصادي الموت⁽⁴⁾. في "ألف ليلة وليلة" تنص "شهرزاد" على الموت بفضيل سحر

(1) روجر فاوولر، اللسانيات والرواية، ص 150.

(2) جباب لينتقلت، مقتضيات النص السردى الأدبي، ترجمة رشيد بنجدو، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى، 1991، ص 99.

(3) جباب لينتقلت، مقتضيات النص السردى الأدبي، ترجمة رشيد بنجدو، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى، 1991، ص 99.

(4) A. Kibédi Varga, Discours, Récit, Image, op. cit., p. 72.

المحكى، وتتخذ بنات جنسها من عدوانية "شهریار"، وبفضل أصوله التاريخية والأسطورية،
يسمى المحكى بإصغاء معنى كلي على التجارب الفردية، يتجاوزها.

إن الميزة الأساسية للمحكى هي إشباع الرغبات الضرورية للإنسان، والإجابة عن
إشكالاته المعقدة. وعلى هذا الأساس المعرفي، يقترح "فاركا" نموذجاً للسرد؛ ففي
سيرورة التاريخية، استطاع المحكى أن يقدم أجوبة على ثلاثة إشكالات هي "الفعل"
«le Faire» و"العيش" «le vivre» و"الكيونة" «L'être»⁽¹⁾.

والنتيجة النظرية لهذا النموذج أن السرد لا ينبغي أن يفصل عن المثال
التواصلي: المرسل، الرسالة والمرسل إليه. وبذلك نتمكن من إعادة المحكى إلى سياقه
الاجتماعي؛ لذلك يلاحظ "فاركا" أن السرديات البنيوية تطرح مشكلاً على صعيد
المعنى، لأن المتواليات السردية لا تشكل بالضرورة محكياً. ولتوضيح هذه الفرضية يقدم
المثال التالي: رجل يدخل مطعماً، يطلب وجبة، يأكلها، يدفع الثمن ثم يغادر.

هذه المتوالية السردية - التي تشتمل على عناصر المحكى في منظور "غريماش" - لا
تشكل في ذاتها محكياً، لأنها لا تستحق أن تروى، إذ يعتقد المرسل أنه لا يستطيع أن
يشير فصول المرسل إليه، إذا روى له هذه المتوالية. ولتحويل متوالية أحداث مروية إلى
محكى، ينبغي ابتكار وتخيل سياق لها. في حالة هذا المثال، يمكن أن نتخيل كسياق
مناسب لها، منطقة دمرتها المجاعة. إنه سياق المفاجأة⁽²⁾.

يلاحظ "زيمبا" أن السرديات البنيوية، وخاصة دراسة "جينيت" للعلاقات بين
السرد والخطاب والحكاية، لا تسمح بصياغة روابط بين البنية السردية والبنية
الاجتماعية، لأنها تلغي المحتوى الدلالي للسرد، فهي "تصف التقنيات السردية، دون
بحث مضامينها الإيديولوجية والاجتماعية. بالموازاة مع شكلاية السرديات البنيوية، لم
تستطع السيميوطيقا السردية أن تطور سيميوطيقا اجتماعية.

أمام هذه المفارقة، يقترح "زيمبا" توسيع مجال بعض المفاهيم السيميوطيقية التي
تسمح بوصف العلاقات بين الأدب والمجتمع، وتشخيص الإيديولوجية على المستوى
الخطابي واللغوي. في هذا الإطار يعيد صياغة هذه المفاهيم السيميوطيقية ضمن
نموذج نظري اجتماعي، يضيف عليها محتوى اجتماعي، خاصة مفاهيم الفواعل

Ibid, p. 74. (1)

Ibid, p. 70. (2)

والتركيب السردى والتناص والبنية السوسiolسانية؛ ويسمى هذا النموذج النظري الذي يدمج بعض مفاهيم السيميوطيقا في محتوى اجتماعي بـ "علم اجتماع النص"، حيث تشكل فرضيته المركزية "معرفة كيف يتفاعل النص مع المشكلات الاجتماعية والتاريخية على مستوى اللغة" (1).

الملاحظ أن جميع هذه الاتجاهات التوسيعية تؤكد انفتاح الحقول التعبيرية والرمزية التي يشملها مفهوم السرد، سواء الشكلية أو الاجتماعية أو التاريخية أو الأنثروبولوجية. ويمثل هذا الانفتاح الدلالي - بالنسبة لنا - ضرورة معرفية، لمقاربة السردية بصورة تتجاوز حدود السرديات. إن السرد، ليس مجرد صيغة للكلام، أو متوالية من الأحداث، إن ما يميز طبيعته هو قدرته على التعبير عن الحاجات الضرورية للذات وإشباعها، حيث يقوم بدور "التوسط" بين الذات والعالم، ويشكل أداة للمعرفة وصيغة للوجود والكيونة. وتبين هذه الوظيفة المعرفية والتميزية الحاجة إلى ربط السردية بأنساق أخرى أكثر شمولية، اجتماعية وثقافية ومعرفية.

على مستوى التحليل، سنستفيد من السرديات البنيوية، إلا أن حدودها أو نهاية موضوعها، ستشكل - في نظرنا - نقطة البداية لنموذج معرفي يفتح على هذه الأنساق المعرفية والدلالية.

4 - نحو نموذج معرفي:

ينظر هذا النموذج المعرفي الذي نستلهمه إلى السردية، كنموذج للصياغة الذاتية للذات وللعالم، ويؤسس فرضياته على إنجازات الهيرومينوطيقا ونظرية العماء والأنثروبولوجية الأدبية والمعرفية.

1-4 - السردية والزمانية:

1-1-4 - الحياة بحثا عن السرد:

لا ينفصل السرد من حيث أصوله التاريخية والأنثروبولوجية عن الحياة والثقافة والوجود، لأنه يشكل مكونا جوهريا في الطبيعة الإنسانية، وبلغه "هايدن وايت": "إن

(1) سير زيماء، النقد الاجتماعي، مرجع المذكور، ص 176.

بحث مسألة طبيعة السرد، يفترض التفكير في الطبيعة الحقيقية للثقافة، وفي طبيعة الإنسانية ذاتها⁽¹⁾.

إذا سلمنا بأن السرد يشكل خاصية مميزة للهوية الإنسانية، يمكن صياغة تعريف فلسفي جديد للإنسان بأنه "كائن سارد". ويبين البحث الأركيولوجي أن السرد قديم جداً، وموجود منذ وجود الإنسان على هذه الأرض. إن النصوص الميثولوجية القديمة وحفريات "الإنسان الأول" على الكهوف، ليست سوى سروداً وحكايات وأساطير لسيرة الإنسان على الأرض، ومغامرته في الوجود.

يكشف هذا الأساس الأنثروبولوجي الطبيعة الكلية والكونية للسرد، والحاجة الوجودية إليه لبقاء آثار الإنسان على الأرض، وتعبير "بارث":

"يوجد السرد بأشكاله اللا نهائية - تقريباً - في كل الأزمنة، والأمكنة والمجتمعات. إنه يبدأ مع تاريخ البشرية ذاتها. فلا يوجد شعب - تماماً - بدون سرد، كل الطبقات والجماعات الإنسانية تمتلك حكايات، وغالباً ما يتم تذوق هذه المحكايات من طرف أفراد من ثقافة مختلفة وحتى متعارضة، ويسخر السرد من الأدب الجيد والردىء، إنه عالمي، وعبر تاريخي وعبر ثقافي، ويوجد في كل مكان، كما الحياة"⁽²⁾.

4-1-2 - سيرورة التصوير:

استناداً إلى هذه الطبيعة غير اللسانية للسرد، نلاحظ قصور التصور الحصري الذي يختزل السرد إلى مجرد سنن بنيوي، أو مسألة أسلوب استيطقي. في مقابل ذلك، نتبنى تصوراً موسعاً للسرد، يعتبره سننا واصفاً meta-code^{(*) (3)} يسمح بنقل رسائل عبر ثقافية Transcultural عن الواقع والتجربة والعالم.

(1) Hayden White, *The Content of the Form*, Baltimore and London the Johns Hopkins University, 1987, p. 1.

(2) Roland Barthes, *L'aventure Sémiologique*, Paris, Edition du Seuil, 1985, p. 167.

(*) سنن واصف أو تمثيل واصف يعني أن السرد تمثيل للتجربة الإنسانية (الزمانية) وتفسير وتأويل لها.

(3) Hayden White, *The Content of the Form*, op. cit., p. 1.

يعتمد "هايدن وايت" في تأسيس تصوره ما بعد البنيوي للسرد التاريخي على هيرمينوطيقا "بول ريكور". بالنسبة له الكتابة التاريخية نوع من الميتا تمثيل، تشترك مع السرد التخيلي في الإحالة على نفس المرجع، أي "الزمانية"، وإن اختلفتا في طبيعة الأحداث. يحيل السرد التخيلي على أحداث متخيلة، ويحيل السرد التاريخي على أحداث واقعية؛ إلا أنهما معا يوظفان الشكل السردى، ذلك "أن السرد شكل للكلام، كلي، مثل اللغة ذاتها، وصيغة للتمثيل اللفظي" (1).

يتجاوز تصور "ريكور" الأطروحات البنيوية الاختزالية، لأنه يستند إلى مشروع نظري وتصوري، يجمع بين الهيرمينوطيقا والأنثروبولوجية الفلسفية والفينومينولوجية، يسميه "الفلسفة التأملية" (2).

تشكل مقولة "الزمانية" temporalité، المفهوم المحوري في نظرية "ريكور" السردية. إن الأطروحة الأساسية التي ينطلق منها في كتابه الطليعي "الزمان والسرد" -بحسب قراءة "هايدن وايت"- تقوم على أساس "أن الزمانية هي "البنية الوجودية التي تحمل اللغة في السردية"، والسردية هي "البنية اللغوية التي تشكل الزمانية مرجعها الأخير" (3).

استنادا إلى هذه المعادلة التي تربط السردية بالزمانية، أي البنية بالمرجع، يتميز الزمان بطبيعته السردية the narrativist nature. إن كل ما يروى يحدث في الزمان، وكل ما يحدث في الزمان يكون قابلا للحكي (4). وما يؤسس هذه العلاقة التلازمية بين طرفي هذه المعادلة، هو الخاصية التصويرية للسرد، لأنه ليس مجرد متواليات من القصص والأحداث، إنه في الأساس، صياغة تصويرية للزمان.

إذا كانت التجربة الإنسانية تتميز بتنافر عناصرها، وامتدادها كمتصل continuum لا شكل له، فإن وظيفة السردية هي تشكيل صور تعبيرية لها، إذ تفصلها إلى كيانات سردية ودلالية قابلة للإدراك، وتضفي عليها طابع المعقولة.

(1) Ibid, p. 26.

(2) Paul Ricœur, Du Texte à L'action, op. cit., p. 167.

(3) Hayden White, The Content of the Form, op. cit., p. 171.

(4) Paul Ricœur, Du Texte à L'action, op. cit., p. 12.

تنهض الحبكة بوظيفة هذه المفصلة والتقطيع:

"إن بناء حبكة لمتوالية من الأحداث، وبالتالي تحويل كل ما يظل -بطريقة أخرى- مجرد عرض كرونولوجي للأحداث في قصة، يعني إحداث وساطة بين الأحداث وبعض التجارب الإنسانية الكلية للزمانية... يفهم معنى القصص من بناء حيكاتها. وبناء الحبكة يتم تصوير متوالية من الأحداث بطريقة رمزية تمثل ما لا يكون قابلاً للوصف في اللغة"⁽¹⁾.

المخرج النظري Output لهذه الفرضية أن التجربة الإنسانية خارج السردية، عبارة عن وعاء يضم عناصر متافرة، يسميها "ريكور" "دلائل الفعل" أي "كامل شبكة التعبيرات والمفاهيم التي تمنحها إياها اللغات الطبيعية، لكي نميز بين "الفعل الإرادي"، و"الحركة الجسدية" المحض، و"السلوك التشريحي" النفسي. على هذا النحو نفهم ما يعنيه المشروع والهدف والوسيلة والظروف وغير ذلك. وتشكل كل هذه الأفكار شبكة ما نطلق عليه بدلائل الفعل"⁽²⁾.

لا تكتسب هذه الأفعال والعناصر المتغايرة منطقتها ومعقوليتها، إلا داخل السردية، من خلال وساطة الحبكة التي تمنحها أشكالاً وبناءات تصويرية، باعتبارها "الوحدة المعقولة التي تتركب وتنظم وقائع وأهدافاً ووسائل ومبادرات ونتائج غير مرغوب فيها"⁽³⁾.

تشكل الحبكة، إذن، سيورة البناء والتنظيم، وفي غيابها يستحيل وجود عالم نصي، لأنها ليست سوى الطريقة التي يتم بها تنظيم ومفصلة وتقطيع المواد المجترأة من التجربة في مسار دلالي مولد للمعاني. وتقود عملية تتبع هذا المسار الدلالي، إلى إدراك وتفهم نتائجها وغاياتها "لأن جميع الأنظمة الرمزية، تقود إلى تصوير الواقع Configurer، وبالأخص، فإن الحيكات التي نبكرها، تساعدنا على تصوير تجربتنا الزمانية الغامضة، والفاقدة للشكل"⁽⁴⁾.

(1) Hayden White, *The Content of the Form*, op. cit., p. 172-173.

(2) بول ريكور، الحياة بحثاً عن السرد، ترجمة سعيد الغانمي، مجلة نزوى العدد 10/1997، ص 24.

(3) Paul Ricœur, *Du Texte à L'action*, op. cit., p. 24.

(4) Ibid, p. 17.

إن التسليم بوجود استراتيجية تحكم عملية بناء الحكايات، باعتبارها مسارات تصورية لقوليات الأشكال والدلالات، يدفعنا إلى التساؤل عن الخلفية الإبستمولوجية لهذه الاستراتيجية في علاقتها بالتحربة الإنسانية.

يلج "ريكور" على أن المعقولة المتوخاة من السردية هي الاستبصار الذي يفضي إلى إنتاج المعرفة والفهم بالذات والعالم؛ لذلك يبحث في شعرية "أرسطو" عما يعضد رؤيته: "لا يتردد أرسطو في القول بأن كل قصة مبنية بناء محكما تعلمنا شيئا، أضف إلى هذا، أنه قال إن القصة تكشف عن جوانب شمولية في الوضع الإنساني"⁽¹⁾.

وعلى هذا الأساس المعرفي، فإن الاستراتيجية السردية، لا يمكن حصرها ضمن حدود بنيوية، تقلص من امتداداتها الثقافية والوجودية، لأن أي سريرة سردية تطمح إلى تشييد عوالم ممكنة، تشتغل كترميز للذات وللعالم.

وتبين الدراسات الأنثروبولوجية التي تهتم بتشريح بنيات العقل الإنساني، دور السردية في تمكين الإنسان من فهم ذاته والعالم، عبر وظائف الترميز والتمثيل والكشف. يؤكد العالم الإيطالي "فيكو" Vico أن "الخاصية العبقورية، المميزة للعقل الإنساني، على الدوام، هي "ملكة الحكمة الشعرية" *poétique Wisdom* التي تظهر ذاتها كقدرة وضرورة على إنتاج الأساطير، واستعمال اللغة استعاريا"⁽²⁾.

لذلك ينظر "فيكو" إلى عملية إنتاج الأساطير والحكايات والرموز عند الإنسان القديم، على أنها نسق لمعرفة العالم وترميزه وتمثيله من أجل فهمه وتغييره. هذه الوظائف "تقتضي الإبداع المستمر للأشكال الإدراكية والمتكررة التي يمكن أن نسميها الآن بعملية البنية *Process of structuring*"⁽³⁾.

وسيكون على "ليفى شتراوس" لاحقا، تطوير وتعميق هذا التصور البنيوي الذي يبحث في ميكانيزمات العقل الإنساني. لقد انتهى إلى أن الحكايات والأساطير تقوم

(1) بول ريكور، الحياة بحثا عن السرد، مرجع مذكور، ص 22.

(2) Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, op. cit., p. 15.

(3) Ibid, p. 14.

بالوظائف الواصفة التي تنتج عن عملية البنية، وهي بناء الأشكال والصور لتحقيق نوع من التفاهم بين الذات والعالم. وفي هذه السيرة الإنتاجية، تظهر طبيعة الأشكال الفنية، كوسيط يعمل على تقوية وترسيخ عملية البنية، أي بناء العالم الذي يبدو - فقط - قابلاً للوصف، أكثر من اعتبارها مجرد أداة تعكس الواقع أو تسجله⁽¹⁾.

لقد ساهمت هذه الأبحاث المعرفية المتميزة في إلقاء الضوء على القيمة الإبيستيمولوجية لمملكة التخيل عند الإنسان، باعتبارها خاصية مميزة لطبيعته، واستراتيجية محددة للرؤى وأنظمة الترميز: "إن الشكل الأساسي للفعل الإنساني الذي ينتج ويحدد نظرتنا للزمان والمكان والتاريخ، ينبثق بشكل واضح من أفعالنا التخيلية وحكاياتنا وأساطيرنا، وهي الوظيفة التي تقوم بها الصور الحديثة لهذه الأشكال القديمة: الرواية، المسرح، والشعر"⁽²⁾.

يؤثت عالم النص دلالاته من شعرية الممكن، ويشترع للذات احتمالات جديدة للوجود والفهم، تسمح لها بإعادة تأويل مشاريعها ومبادئها. إن هذا الفهم السردى هو نتاج العملية التصويرية والتدليلية للحبكة التي "تطور نوعاً من الفهم الذي يمكن تسميته بالفهم السردى، والذي هو أقرب إلى الحكمة العملية في الحكم الأخلاقي منه إلى العلم، أو بمزيد من العمومية، إلى الاستعمال النظري للعقل"⁽³⁾.

تنهي السردية مساراتها الدلالية ببلورة نمط من الفهم السردى، يختلف في كينونته ومقوماته عن طبيعة الفهم العقلي المجرد. إن ما لا يمكن التعبير عنه بالخطاب العقلي أو فهمه، يجد حلولاً شعرية ورمزية في الخطاب السردى الذي يفتح أمام الذات عالماً ممكناً. ولعل هذا الأفق النصي الرحب الذي تؤشر عليه السردية، هو ما جعل مؤرخاً وباحثاً عقلانياً في الإيديولوجية، هو "عبد الله العروى"، يلجأ إلى كتابة الرواية للتعبير بالسرد عما يعجز عن التعبير عنه بالعقل والعلم، في أبحاثه الإيديولوجية والفكرية والتاريخانية، لذلك يسلم بضرورة السرد:

(1) Ibid, p. 56.

(2) Ibid, p. 58.

(3) بول ريكور، الحياة بحثاً عن السرد، مرجع مذكور، ص 22.

"أنا نفسي أطرح هذا السؤال، لماذا أكتب روايات؟ يعني هل هناك ضرورة؟ هناك فعلا ضرورة، لأنني أحس أن هناك مشاكل أتناولها بالتحليل المبني على العقل، أكان في مجال الإيديولوجيات أو في ميدان البحث التاريخي. ولكن هناك أيضا مظاهر أخرى في الحياة لا تخضع لقوانين العقل. أولا: حين أريد أن أخضعها للعقل، لا أتمكن من ذلك، ثم من ناحية أخرى لا أرغب أن أدخل فيها مشاكل العقل، لأنها إحساسات، صعود مباشر للأشياء... لذلك أعبر عنها كما أشعر بها، وأؤديها إلى القارئ، بكيفية مباشرة، هذا الشعور، دون أن تكون هناك وساطة العقل... أحس فعلا أن هناك أشياء هي وليدة الزمن وتموت بسرعة الزمن، بحيث لا دخل للعقل تقريبا فيها"⁽¹⁾.

على صعيد بناء المعرفة الدلالية، تؤسس السردية أفقا تأويليا للفهم يتخطى مناطق اشتغال العقل المقيد بحدوده الإيديولوجية وإكراهاته النظرية، سواء على مستوى الموضوعات أو على مستوى الأدوات والمفاهيم⁽²⁾. بالمقابل، تخلق السردية بجناحي التخيل، تمتد إلى الحرية فوق كل هذه الحدود والإرغامات، لتكشف عن الخرائط المجهولة في الوجود التي يعجز الخطاب العقلي عن ترسيمها أو وصفها. وهذا ما يقصده الروائي "ميلان كونديرا"، حين يعترف بأن الهوية الروحية لأوروبا لم تعكسها التطورات العلمية والتقنية، بل إنها تشكل سبب أزمتها الأنثروبولوجية، بسبب "الطابع الأحادي للعلوم الأوروبية التي اختصرت العالم إلى موضوع مجرد للاستكشاف التقني والرياضي، واستبعدت من أفقها العالم العياني للحياة"⁽³⁾.

في مقابل هذا الإقصاء للهوية والذات والإنسان من مختبرات العلوم، استطاعت الرواية أن تعيد الإنسان إلى كينونته وهويته، وتكشف الثيمات والأبعاد المختلفة للهوية الروحية الأوروبية، وتحافظ عليها من التشتت والنسيان والتلاشي، لأنها تسير أغوار الكائن الإنساني، وتؤسس لنوع من المعرفة الوجودية بأبعاد الوجود المجهولة التي

(1) عبد الله العروي، الأفق الروائي، مجلة الكرمل العدد 11/1984، ص 170.

(2) Horace L. Fairlamb, Critical Conditions, Postmodernity and the Question of foundations, Cambridge University Press, 1994, p. 114-115.

(3) ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة بدر الدين عروذكي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 15-16/1991، ص 7.

فلتستجيب مستعدة من التحليل العلمي والتقني. إن هذا الكشف للوجود هو ما يبرر وجود الرواية، "إن الرواية التي لا تكشف جزءا من الوجود لا يزال مجهولا هي رواية لا أخلاقية، إن المعرفة هي أخلاقية الرواية الوحيدة"⁽¹⁾.

في المشاريع والجهود التأملية لتفسير مغامرة الوجود، تؤسس السردية مشروعيتها وضرورتها. ما الزمن؟ ما الفعل؟ ما الكينونة؟ في الوقت الذي يعجز الخطاب العقلي المجرد، عن حسم هذه الإشكالات، واستخلاص أجوبة شافية، تؤثر السردية على حلول تخيلية لها، وتبكر آفاقا ممكنة لفهمها. ومثلما حدث للقديس "أوغسطين"، فقد عجزت شطحاته العقلية أن تحبب الطمأنينة للخروج من ورطة: ما

الزمن؟ واهتدى في النهاية إلى البلمس الشافي، عندما روى معاناته للزمن في اعترافاته السردية. إنه الملجأ الشعري الذي تؤثته العوالم الممكنة لفضاء النص:

"يعني الحديث عن عالم النص التركيز على ملمح ينتمي إلى أي عمل أدبي يفتح أمامه أفقا لتجربة ممكنة، عالم يمكن أن يعاش فيه. فليس النص بالشيء المغلق على ذاته، بل هو مشروع كون جديد مستقل عن الكون الذي نعيش فيه"⁽²⁾.

هكذا تلتقي على خريطة السردية الإشكالات الحاسمة للوجود الإنساني اليومية والمعيشية والميتافيزيقية، وتطمح إلى كشفها في خطاطات دينامية:

"إن أي تمثيل سردي للأحداث الإنسانية هو مشروع فلسفي عميق، بل يمكن القول، إنه مشروع أنثروبولوجي أصيل، ولا يهم إن كانت هذه الأحداث التي تحيل على مراجع مباشرة للسرد، واقعية أو متخيلة، المهم هل يمكن اعتبارها أحداثا إنسانية نموذجية"⁽³⁾. ذلك أن السرد، وإن اختلفت في طبيعة وماهية أحداثها، تشترك في الطموح الإنساني للكشف عن الغار وأسرار الزمانية.

(1) المرجع السابق، ص 8.

(2) بول ريكور، الحياة بحثا عن السرد، مرجع مذكور، ص 23-24.

(3) Hayden White, *The Content of the Form*, op. cit., p. 180.

5 - السردية ونظرية العماء:

5-1 - إبستيمي العماء:

كما لاحظنا، اتجهت السرديات منذ بدايتها التأسيسية، إلى البحث في "النظام" و"الوحدة" و"منطق الحكيم". وقد تمحّض عن هذا الرهان العلمي بناء نموذج عقلائي، يعتمد آليات الاستقراء والاستنباط والصورة على صعيد المنهج.

إن المبالغة في الصورة والتجريد، دفعت السرديات إلى استبعاد الظواهر الدينامية المعقدة التي تحرق وحدة النظام، وتشوش على منطق النسق، بالمفارقات المفاجئة، والتحويلات اللاخطية، فكان لابد من ولادة نموذج نظري بديل، يتمرد على مركزية اللوغوس^(*) وميتافيزيقا النسق، سعيا إلى تفعيل دينامية الظواهر العمائية المتحولة من حالة إلى حالة أخرى، بفعل تغيرات غير منتظمة.

وقد رأينا، كيف أن نظريات ما بعد البنيوية، خاصة التفكيكية، نهضت ضد مبدأ الصورة، لتحرير ظواهر الاختلاف والتعدد والمغايرة والأثر من المكبوت البنيوي. وأعلنت صعود نجم "الهامش" Marge و"الملحق" Supplément على حساب أنقاض أسطورة النسق والمركز.

وبالموازاة مع هذا التفكيك الفلسفي، مارست جماعة "تل كل" Tel quel تفكيكا نقديا وإبستمولوجيا على صعيد نظرية النص. لم يعد النص يمثل بنية مغلقة؛ إنه ظاهرة إنتاجية متعددة، ليس بمنظور فضائي ينظر إليه كمكان يضم معان عديدة، ولكن بمنظور دينامي، أي أنه يولد وينتج تعدد المعنى. وطبيعة هذا التعدد أنه لا يحتزل إلى وحدة أو نظام، لأن النص "ليس تواجدا لمعاني، وإنما مجاز وانتقال"⁽¹⁾.
بناء على هذه السمات الدينامية، لا يمكن للنص "أن يخضع لتأويل، وحتى لو كان حرا، وإنما لتفجير وتشتيت"⁽²⁾. وهذا ما يجعل علما استقراءيا واستنباطيا للنصوص أمرا وهما، بتعبير "بارث"، "ليس هناك نحو للنص"⁽³⁾.

(*) اللوغوس خطاب عقلائي متمركز حول ذاته، يعطي الأولوية للعقل والحقيقة.

(1) رولان بارث، درس السيميولوجيا، مرجع مذكور، ص 62.

(2) المرجع السابق، ص 62.

(3) المرجع السابق، ص 63.

تعمق هذا النقد التفكير في الفلسفة والأدب، مع نظرية العماء Chaos التي أعادت اكتشاف الطبيعة المعقدة للظواهر؛ فما يبدو من نظام ظاهري في الكون، قد لا يعبر سوى عن رؤية مثالية للإنسان، تسعى إلى إضفاء الانسجام والوضوح على الظواهر، خوفاً من التعقيد واللاتظام.

"فنحن حين نراقب الطبيعة، نرى ما نريد أن نراه، وفقاً لما نعتقد أننا نعرفه عنها في هذا الوقت. فالطبيعة تتسم بعدم النظام والقوة والفوضى، وبسبب خوفنا من هذه الفوضى نضعها في إطار نظام ما. إننا نكره التعقيد، ونسعى إلى تبسيط الأمور كلما أمكن، وبكل الوسائل المتاحة لدينا. ونحن نلتمس الوصول إلى تفسير شامل لحقيقة الكون وأسلوب أدائه، ومن أجل تحقيق هذه النظرة الشاملة، نستحدث نظريات للتفسير، تسبغ على الظواهر هيكلاً محدداً، إذ نصنف الطبيعة داخل نظام مترابط، فيبدو لنا أنه يفعل ما نقول نحن إنه يفعله"⁽¹⁾.

لقد اعتقدت الفلسفة التقليدية والعلوم المؤسسة على المنطق الأرسطي، بقدرتها على صياغة هذه "النظرة الشاملة" للكون التي تسمح لها بالتنبؤ بالظواهر الطبيعية وتفسيرها، وتبلورت هذه الفكرة في مفهوم "الحتمية". وينفد هذا المفهوم أن المستقبل قابل للتنبؤ بدقة، انطلاقاً من الحاضر. إن ما يسوغ هذا التنبؤ الحتمي هو القوانين العلمية التي تتميز بشموليتها وعموميتها، مما يمكنها من صياغة تفسير شامل للظواهر. والنتيجة أن هذا التفسير الكلي والمتردد يلغي من منطق التحويلات الطارئة على الظواهر وآثار الصدفة، لأنه يعتبر الظاهرة مطردة ومنظمة وحتمية وخاضعة للقانون العلمي.

إلا أنه مع اكتشاف العماء في الفيزياء والميكانيكا، اكتشف دور الصدفة واللامتوقع في الانتظامية الظواهر، وتحولاتها العرضية. ولا تعبر الصدفة في الإبيستيمولوجية الجديدة عن جهل بالموضوع أو عدم معرفة، بل عن "اللا تأكيد التحديدي للحالات الابتدائية، بحيث تكون فروقات القياسات والمعطيات الطبيعية هي المحددة للصدفة وبالتالي للكاوس"⁽²⁾.

(1) جيمس بيرك، عندما تغير العالم، ترجمة ليلى الجيلالي، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد 185/1994، ص 11.

(2) د. سامي أدهم، شاشة كومبيوتر فلسفية، شبح اللا إنسان الحقيقي، مجلة كتابات معاصرة، العدد 24/1995، ص 18.

يستج عن مفاهيم الصدفة واللا تأكد واللا متوقع إسقاط مبدأ الحتمية، وإبراز الطبيعة المعقدة للظاهرة، فأى تغير طفيف جداً يقع في الحالات الابتدائية للمادة، يؤدي إلى اضطرابات دراماتيكية في الحالة النهائية. إنه "مفعول الفراشة" عند "لورنتز" Butterfly effect^(*).

لقد ساهمت هذه المفاهيم الدينامية التي تسلم بالعماء والصدفة واللا نظام، في إحداث طفرات إستيمولوجية، خاصة مع ولادة "الفيزياء الكوانتية" Quantique physique و"الفيزياء النسبية" Relativité، والتي اتضح منها، خلافاً، لما كان يعتقد، أنه كلما دخلنا قلب المادة وقفنا حيال عالم أكثر تعقيداً⁽¹⁾.

ترتب عن اكتشاف الطبيعة المعقدة والعمائية للظواهر، عجز المنطق العقلاني الكلاسيكي، عن استيعاب الواقع الجديد، وهذا ما دفع العلماء والفلاسفة إلى إعادة النظر في مسلمات المنطق. في هذا الإطار يبرهن الفيلسوف الرياضي "جويدل" على عدم اكتمال المنطق الرمزي الذي يشكل نواة العقلانية المعاصرة؛ وخلاصة نظرية هذا الفيلسوف استحالة عقلنة معطيات التجربة العلمية والرياضية بالمقولات التقليدية والمنطق الصوري:

"يستحيل شكلنة الحساب الابتدائي وقضاياها شكلنة كاملة، وبالتالي يستحيل البرهنة على أن قضايا الحساب غير متناقضة بطريقة كاملة"⁽²⁾.

(*) تبين لعالم الأرصاد الجوية "لورنتز" عند دراسته للأسباب التي تحول دون التنبؤ بالتغيرات المناخية، أن تغيراً طفيفاً جداً في معطيات برنامجه المعلوماتي، من شأنه أن يؤدي إلى استخلاص نتائج مختلفة ككل الاختلاف، حتى إنه ذهب إلى القول بأن تحقق جناحي فراشة ما بوسعه أن يحدث إعصاراً عظيماً من ناحية أخرى من العالم، ومن هنا كان التعبير المجازي عن مفعول الفراشة، أنظر: ما بعد الحداثة العلمية: التشطي، الكوارث، التشويش، الكاوس مجلة كتابات معاصرة، العدد 1994/24، ص 65.

(1) سامي أبو شقرا، ما بعد الحداثة العلمية/التشطي، الكوارث، التشويش، الكاوس، مجلة كتابات معاصرة، العدد 1994/24، ص 63.

(2) د. سامي أدهم، التنبؤ الكارثي: الكومبيوتر، الكاوس والمعرفي، مجلة كتابات معاصرة، العدد 1995/23، ص 15.

هل تنفي نظرية العماء وجود الانتظام والتنبؤ؟ هل العماء مطلق؟ وهل يعني العماء الفوضى المطلقة؟

تفترض نظرية العماء وجود علاقات وتفاعلات خفية وداخلية بين الانتظام واللا نظام، وبين المصادفة والقانون. يفسر هذا الجدل وجود قوانين تحكم العماء:

"فالمنظومات الكاوسية تنطوي على أبنية مستترة تحكمها قوانين رياضية ثابتة وأشكال نموذجية. ولما لم تعد أشكال الهندسة التقليدية (كالخط المستقيم والدائرة والشكل البيضاوي والمربع والمستطيل والكرة والمكعب) لم تعد تكفي لوصف معظم التشكيلات المعروفة في الطبيعة، فإن رياضي القرن العشرين استنبطوا بنى سقيمة Pathologiques كان لها أن تقطع الرياضيات عن أصولها الطبيعية"⁽¹⁾.

لذلك حاول العلماء صياغة بعض القوانين الجديدة التي تفسر الظواهر اللا خطية، من ذلك النموذج الرياضي الوصفي الذي أحدثه كل من "بيرباك" Per Bak و"كان شين" Kan chen سنة 1987 الذي يسلم بنظرية "تدبير الأزمة لذاتها بذاتها". وحسب هذا القانون الذاتي "إن المنظومات المركبة لا تتطور على الإطلاق باتجاه التوازن المستقر، بل تنتقل من حالة شبه مستقرة إلى أخرى. كما ترى هذه النظرية أن الإوالة التي تستثير الحادث لا تختلف من حيث النوعية عن تلك التي تولد الكارثة"⁽²⁾.

ينهض مفهوم "الجاذب" attracteur في نظرية التدبير الذاتي للأزمة، بدور جوهري في بناء الانتظام، لأنه يسمح بالتعرف على الظواهر العمائية، انطلاقاً من البصمات والآثار التي تخلفها. في هذه الحالة، تتحدد مهمة الباحث في إعادة بناء الجاذب:

"أما الفكرة الأساسية التي يقوم عليها مثل هذا البحث فهي أن تطور كل

(1) سامي أبو شقرا، ما بعد الحداثة العلمية/التشطي، الكوارث، التشويش، الكاوس، مرجع مذكور، ص 66.

(2) المرجع السابق، ص 67.

عنصر من عناصر المنظومة إنما يتحدد بالعناصر الأخرى التي يتفاعل معها
العنصر المذكور تفاعلاً متبادلاً⁽¹⁾.

تكشف سروريات التحولات والاختراقات والانقطاعات التي تطرأ على النظام
المعمد، وجود نظام داخلي يعمل بطريقة غير خطية، حدد بعض الباحثين إوالياته في
اليات "المشر" و"الطي" و"التناظر التدرجي"⁽²⁾. وتوضح هذه القوانين المستقرة، أن
الأمر يتعلق بعماء منظم، يتشكل من الانتظام واللا نظام، ولكن بنسب متفاوتة.
ويحدد دور المعرفة في اكتشاف هذه البنى المخفية للنظام.

5-3 - السردية، المعادل المجازي للعماء:

بدأت آثار نظرية العماء إلى السردية والرواية، سواء على الصعيد
البيستمولوجي أو الأنطولوجي، فأعمال "كافكا" و"نابوكوف" و"كونديرا" تشخص
روائياً وتخيلاً - العماء المعاصر.

يعيد "كونديرا" اكتشاف تاريخ الرواية الحديثة، من منظور جديد، يبين دور
الرواية في اكتشاف الوضع الأنطولوجي المعقد والمطبوع بالعماء لتحرية الإنسان في
عالمه:

"فقد بدا هذا العالم فجأة، في غياب حاكم أعلى، غامضاً غموضاً رهيباً،
لقد تفتت الحقيقة الوحيدة إلى مئات الحقائق النسبية التي يتقاسمها الناس.
هكذا ولد عالم الأزمنة الحديثة، والرواية صورته ونموذجه، معه⁽³⁾.
في هذا العالم الغامض الذي يواجه فيه الفرد شظايا من الحقائق النسبية التي
يناقض بعضها بعضاً، لم يعد الروائي يؤمن بحسب "كونديرا"، سوى يقين واحد هو
"حكمة اللا يقين"⁽⁴⁾، وأصبح موضوع الرواية هو اكتشاف المناطق المجهولة للوجود.
تكشف الذات في العالم الروائي لـ "كافكا"، أن العالم عبارة عن متاهة
بلا حدود، آتية من ميثولوجيا مجهولة. ويعبر "نابوكوف" في روايته "نار شاحبة"

(1) المرجع السابق، ص 67.

(2) محمد مفتاح، المفاهيم معالم، مرجع مذكور، ص 103.

(3) ميلان كونديرا، فن الرواية، مرجع مذكور، ص 8.

(4) المرجع السابق، ص 9.

Pale fire عن "اللا يقين *incertainty* الإستمولوجي المطلق" (1). إن الذات في هذه الرواية تعرف أن شيئاً ما يحدث، ولكنها لا تتمكن من معرفته، ولهذا الشك الإستمولوجي نتائج أنطولوجية، حيث تتأرجح الذات داخل الوجود وخارجه.

يمكن اعتبار اللا يقين الروائي الذي شخصه هؤلاء الروائيون، موازياً لمبدأ "اللا تأكد" الذي تم اكتشافه في الميكانيكا على يد "هاينزبرغ":

"إذا أردنا قياس موقع الجسم بدقة تناقصت دقتنا في قياس سرعته، والعكس بالعكس. وبين هاينزبرغ أن "اللا تأكد" في موقع الجسم، مضروباً بـ "اللا تأكد" في سرعته، مضروباً بكتلة الجسم، لا يمكن إطلاقاً أن يقل عن مقدار معين يعرف بـ "ثابت بلانك" *Constante de Plank* ومبدأ هاينزبرغ هو خاصية أساسية للكون لا يمكن الإفلات منها" (2).

المهم في مبدأ اللا تأكد هو النتائج الإستمولوجية المترتبة عنه، إذ لم يعد بإمكان العالم الميكانيكي التنبؤ بأي نتيجة محددة للمشاهدة، بل فقط بعدد من النتائج المحتملة. هذه الدلالات المرتبطة بالعجز وعدم القدرة على التنبؤ والجسم التي يتضمنها مبدأ اللا تأكد، هي التي يشخصها مفهوم "اللا يقين الروائي"، ويضفي عليها أبعاداً أنطولوجية أكثر تعقيداً وتشظياً. إن "اللا يقين الروائي" هو المعادل المجازي لمبدأ "اللا تأكد" العلمي.

وبين "بيير زيمما" دور "الازدواج الدلالي" للشخصيات والأحداث والتلفظات في روايات "موزيل"، "كافكا"، "بروست" و"جويس"، في تحطيم "السببية السردية": "فمن المشروع إذن افتراض أن السببية السردية تتزعزع في وضع يكون فيه من المستحيل تعريف "سمات الشخصية" والأحداث والأقوال بشكل أحادي المعنى... إنها تترك فريسة للازدواج القيمي" (3).

يشكل الازدواج الدلالي والقيمي مظهراً من مظاهر "اللا يقين" و"اللا تأكد". إن الأسئلة التقليدية: "ماذا سيفعل؟" و"كيف ستكون ردود فعله؟"، تستبدل في هذا

(1) Brianm Michale, *Postmodernist Fiction*, London and New York, Routledge, 1989, p. 18.

(2) سامي أبو شقرا، ما بعد الحداثة العلمية/التشظي، الكوارث، التشويش، الكاوس، مرجع مذكور، ص 64.

(3) بيير زيمما، النقد الاجتماعي، مرجع مذكور، ص 209.

العالم الروائي المزدوج بالأسئلة والإشكالات الوجودية: "من أنا؟"، "من هو؟"، "أين الواقع وأين الحقيقة؟"⁽¹⁾. وإذا كانت الأسئلة التقليدية تفترض وحدة الذات واندماجها، فإن الإشكالات الوجودية تشهد على أزمة الذات والشك والعماء. لم تقتصر تداعيات نظرية العماء على الرؤية الفكرية للروائيين، بل امتدت

لشمل الإستيمولوجية المصطلحية للنقد والتنظير الروائيين، حيث نجد بعض المقاربات تستثمر مفاهيم نظرية العماء مثل الدينامية، النسبية، الانشطار، التشعب، التغير، التشويش، الكارثية، الاختلالات، الاختراقات، التوترات...

ويعتقد أحد الباحثين أن المدخل الملائم لقراءة النصوص الروائية المعقدة، لا يمكن أن يكون فعالاً إلا في ضوء بعض مفاهيم نظرية العماء. يمثل هذا الموقف الأستاذ "أحمد البيوري":

"وعلى هذا الأساس فإن المدخل الصحيح لقراءة نص بهذا الخصب والتعقيد، تتشابك مكوناته وتستثمر بطرق مختلفة ومخالفة للسائد، لا يمكن أن يكون إلا في إطار دينامية العلامات ممثلة بصفة خاصة في الكارثية والجنون... وانطلاقاً من دينامية الأشكال والتي تستند إلى ضبط التشابكات والتشعبات والكوارث بدل التعادلات والبدائل والتضمينات"⁽²⁾.

ويوضح السيميائي "كريزنسكي" الخاصية اللاخطية للتطور الروائي الذي يتقدم باتجاه حالات "يتجاذبها التنافس، والتعالق، والتناقض أحياناً، والتكامل في الغالب. وإيقاع هذا التجاذب يخضع لصنفين من القيم الخلافية"⁽³⁾. وبفعل هذه القيم الخلافية تتكسر الخطية، من خلال اشتغال صيغ التنافس والسخرية والموازيات السردية التي تضعها موضع انشطار.

(1) المرجع السابق، ص 209.

(2) أحمد البيوري، دينامية النص الروائي، مرجع مذكور، ص 102-103.

(3) فلاديمير كريزنسكي، من أجل سيميائية تعاقبية للرواية، عرض عبد الحميد عتار، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، مرجع مذكور، ص 204.

فلسفة السرد عند بول ريكور

(الهوية السردية: بين الحكى الذي يعاش والحياة التي تحكى)⁽¹⁾

الدكتور عبد الحق بلعابد⁽²⁾

عتبة الدخول:

في البدء كان السرد وكانت الفلسفة تفكر فيه، ناسجة لعوالمه البرزخية بين الواقعي والتخيلي، لهذا كان السرد بما هو أدب يمتزج بالفلسفة امتزاجاً معقداً⁽³⁾، ولا يمكن ممارستها إلا بشكل قصيدة - بتعبير هايدغر⁽⁴⁾، كما لا يمكن أن نمارسها إلا بشكلها السردى أيضاً، لأن الأدب (السرد) مسكون بالفلسفة⁽⁵⁾، والفلسفة ساكنة في السرد، باعتبار الإنسان كائن سردي يريد جمع شتات مزايا هويته الخارجة من فضاء السردى إلى أرض الواقعي.

وبعد طول تأمل لم نجد خيراً من اجتهادات بول ريكور للاشتغال عليها لما لها من عمق فلسفي وتدير معرفي لظاهرة السرد، فقد انخرط ريكور في السردى من بوابة التاريخي وهو يبحث في ثنائية الذاكرة والنسيان. لهذا أردنا أن نشتغل على مصطلح مركزي عند ريكور وهو الهوية السردية التي تسكن عالمين، عالم القارئ من جهة وعالم

(1) أحصل هذا البحث المطور، ورقة علمية قدمت في ملتقى الهوية والسرد، التي نظمتها وحدة أبحاث السرديات، بكلية الآداب، جامعة الملك سعود، في شهر أبريل 2012.

(2) أستاذ بجامعة الملك عبد العزيز - السعودية.

(3) بيار ماشيزي، ثم يفكر الأدب (تطبيقات في الفلسفة الأدبية)، ت: جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، ط1، سنة 2009، بيروت، ص 22.

(4) المرجع نفسه، ص 19 وما بعدها.

(5) جان فرانسوا ماركيه، مزايا الهوية (الأدب المسكون بالفلسفة)، ت: كميل دغور، المنظمة العربية للترجمة، ط1، سنة 2005، بيروت، ص 13 وما بعدها.

النص من جهة ثانية تحتكمان فيهما إلى الواقعي من جهة وإلى تخيلي من جهة ثانية لينطلق ريكور في تحقيق ذلك من مقولة مهمة أن الحياة في سرورها سرمد مستمر تبحث عن المطابقة مرة وعن الاختلاف مرات، وهذا ما سنحاول تبينه من خلال تتبع نظريته حول الهوية السردية وهي تشتغل في منطقة الالتحديد بين التخيلي والتاريخي، وسنستشهد ببعض ما جاء في السرديات العربية.

1 - الزمن يخاطب ذاكرة الهوية ونسيان السرد:

كثيراً ما أكد ريكور في كتابه (الزمن والسرد)¹ على الشكل السردى للخطاب الذي يهب لمعضلة (الزمن) حلولاً، تقود فيها الفكر إلى حدود أوسع لفهم البعد الزمني في شقيه الظاهري والكسمولوجي، بهذا "يتأهل السرد للإجابة عن إخراجات فينومينولوجية الزمن"⁽²⁾، لتعمل الوظيفة السردية على الوساطة بين الزمنين، لذا وجب علينا التوقف عند حدود كل من الهوية والسرد قصد الوصول إلى فهم زمنية الذات بين المحكي والمعيش:

1-1 - في (ذاكرة) الهوية:

إن مفهوم (الهوية) من المفاهيم التي تتأني عن التحديد لاختلافيتها والتناقضاتها بين حقول معرفية كثيرة (فلسفية، اجتماعية، نفسية، أنثروبولوجية، سيميائية...)،⁽³⁾ فهي واقعة دائماً في مفترق الصراعات المفاهيمية، لأنها تقال على معان متعددة تعبر أرسطو⁽⁴⁾، فهي ساكنة بين: المشاهدة/المغايرة، الفردي/الجمعي، الوحدة/

(1) بول ريكور، الزمان والسرد (الزمان المروي)، ج 3، ت: سعيد الغانمي، مراجعة: جورج زيناتي، دار الجديد للنشر، ط 1، سنة 2006، بيروت - لبنان، ص 15-89.

- ينظر أيضاً البحث المهم الخاص بإعادة قراءة الهوية السردية في المقاربات الاجتماعية:

Johan Michel, Narrativité, narration, narratologie: du concept ricoerion d'identité narrative aux sciences sociales, Revue européenne des sciences sociales, Numéro XLI-125 (2003), Paris, pp. 125-142.

(2) حاتم الورفلي، بول ريكور... الهوية والسرد، دار التنوير، ط 1، سنة 2009، بيروت، لبنان، ص 11.

(3) Muriel Gilber, pour une critique psychanalytique de l'identité narrative, revue de théologie de philosophie, N° 138 (2006), Paris, pp. 329-341.

(4) فتحي المسكيني، الهوية والزمان (تأويلات فينومينولوجية لمسألة "النحن")، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 1، سنة 2001، ص 5.

الكثرة، الذاتية/الموضوعية... لهذا كثرت تعاريفها وسنختار بعض ما يليد بحثنا.

فالهوية غالبا ما حددت ببساطة ردا عن سؤال (من أنت؟) لتحديد بذلك ما هيتك، فهي تحمل مظهران أساسيان لهوية الشخص: الأول اسمه الذي يميزه عن غيره من الناس، والثاني: الذي يشكل في الحقيقة ماهية المرء، والذي لا تملك كلمة دقيقة تصفه⁽¹⁾، وهذا ما ذهب إليه أمين معلوف في هوياته القاتلة والمراوغة، فالهوية هي ما يسمى اصطلاحا "بطاقة الهوية" التي يدون فيها كافة المعلومات عن الشخص من الشهرة والاسم ومكان وتاريخ الميلاد وصورة وتعداد لبعض الصفات الجسدية وتوقيع وأحيانا بصمة الشخص لكي لا يلتبس مع هوية شخص آخر... فهويتي هي ما تجعلني غير متماثل مع أي شخص آخر⁽²⁾، وتعرفها إيفانيتش بأنها "الكلمة العادية التي ترمز إلى معنى ماهية الناس..."⁽³⁾، شارحة هذا التعريف من خلال التقاطعات التضمينية التي تعرفها المرجعيات البحثية للهوية:⁽⁴⁾

- الذات والشخص: وهذا ما ذهب إليه الأنثروبولوجيون

- الشخص أو القناع: وهذا معروف في الميثولوجيا الإغريقية، في أصل اللغة ثم لينسحب على أدبياتها، ليظوره علماء الاجتماع منهم أوريفين غوفمان

- الفاعل/الذات، موضع الفاعل/الذات: وهذا من المفاهيم التي اشتغل عليها البنيويون الفرنسيون أمثال (ألتوسر، فوكو، بورديو)، إذ تعتبر الذات عندهم نتيجة لخطاب والمجال الاجتماعي الذي تتموضع فيه

وعليه فإن الهوية ما به يمكن للفرد أن يعرف نفسه في علاقته بالجماعة التي ينتمي إليها، والتي عن طريقها يتعرف عليه الآخرون باعتباره منتما إليها، كما هي

(1) جون جوزيف، اللغة والهوية (قومية - إثنية - دينية)، ت: عبد النور خراقي، سلسلة عالم المعرفة، عدد 342، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، أغسطس 2007، ص 17-18.

(2) أمين معلوف، الهويات القاتلة (قراءات في الانتماء والعولمة)، دار ورد للطباعة والنشر، ط1، سنة 1999، سوريا، ص 13-14.

(3) جون جوزيف، اللغة والهوية (قومية - إثنية - دينية)، ص 27-28.

(4) المرجع نفسه.

تجميع لعناصرها تاريخيا وتراثيا وإبداعيا وطابعها مميزا لحياة الجماعة⁽¹⁾، فالهوية نألتف وتختلف مع الغيرية، إذ تستعمل للإشارة على مبدأ الدائم الذي يسمح للفرد بأن يبقى (هو هو)، وأن يستمر في كائنه عبر وجوده السردي على الرغم من التغيرات التي يسببها أو يعاينها⁽²⁾.

ومن خطاب الهوية المبنين من خلال وجود الكائن السردى الساكن في عالم النص، يمكن أن نلج إلى خطاب النسيان المسكون بالسرد، لأن اكتشاف الهوية مظهر من مظاهر التأويل عند القارئ الذي ربما وجد هويته في بطل الرواية⁽³⁾.

1-2- في (نسيان) السرد:

لقد عرف السرد تعريفات كثيرة مثله مثل الهوية، وهذا بحسب وجهات النظر المقاربة له، وقد أخذ بول ريكور بكثير من هذه الطروحات السردية التي ناقشها موسعا فيها، مواجهها كلا من طروحات "بروب"، بارت، تودوروف، غريماش، جينيت، وغيرهم... في أجزاء كتابه العمدة (الزمان والسرد).

وبرجوعنا إلى مفهوم السرد، نجد أنه قد صدر عن علم يبحث فيه وهو السرديات الذي له مرجعيات تاريخية ومعرفية تصعد به إلى فن الشعر عند أرسطو، ليصل إلى الدراسات اللسانية البنيوية مع الشكلايين الروس الذين استفادوا من طروحات دي سوسير، واضعين بذلك أسس ومعايير التحليل السردى، خاصة فيما قدمه فلاديمير بروب، ليكون فاتحة لدارسين من أمثال غريماش في سيميائيتها السردية، وج. جينيت في شعرية، وتودوروف وغيرهما...⁽⁴⁾ لتعرف السرديات مع هؤلاء،

(1) حاتم الورفلي، بول ريكور... الهوية والسرد، ص 43

(2) سعيد علوش، المعجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط 1، سنة 1985، بيروت، لبنان، ص 225.

- وللتوسع أكثر ينظر الكتاب المهم لفتحى المسكيني، الهوية والزمان (تأويلات فينومينولوجية لمسألة "النحن")، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 1، سنة 2001، خاصة المقدمة التي عقدها للفلسفة ومعاني الهوية.

(3) سعيد علوش، المعجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 225.

(4) رولان بارت، التحليل النصي، ت: عبد الكبير الشرفاوي، دار التكوين، ط 1، سنة 2009، سوريا، ص 23-24.

الأعلام اتجاهات كثيرة، أهمها السيميائيات السردية في مدرسة باريس برعاية غريغاس،
الشعريات مع ج. جينيت... (1)

فالسرديات بالأساس تنظر في تحليل ميكانزمات الحكيم (شبهها كان أو
مكتوبا)، لينقله إلى القارئ بواسطة فعل سردي هو السرد⁽²⁾، ويظهر هذا من خلال
الحكيم الذي يقوم على دعائمين: (3)

- أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثا معينة
- أن يعين الطريقة التي تحكي بها القصة وتسمى سردا، ذلك أن القصة
الواحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، وهكذا السبب فإن السرد هو الذي
يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكيم بشكل عام.

كما عرفه ج. جينيت في مشروعه الشعري إذ تناوله في القسم الثالث من أقسام
الخطاب القصصي الذي سماه الصوت السردي القائم بفعل السرد⁽⁴⁾ وهذا الذي بنى
عليه ريكور الهوية السردية التي تتمثل في ما ينقله الراوي/السارد من خلال الأصوات
السردية المتعددة لهذا يفارق المؤلف⁽⁵⁾.

فالسرد من هذه الناحية هو يروي الحكاية ويصوغ الخطاب الناقل لها، يتميز هذا
المنظور بين فعل الكتابة الذي ينشئه الكاتب وهو فعل حقيقي واقعي من فعل السرد
الذي ينجزه الراوي وهو فعل متخيل⁽⁶⁾، ليقيم السارد علاقة تواصلية بين ماضيه
تذكرا، وحاضره معاناة، ومستقبله آملا وانعتاقا.

(1) مجموعة من المؤلفين، نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التبشير)، ت: ناجي مصطفى،
منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي، ط1، سنة 1989، الدار البيضاء، المغرب، ص 97.

- ينظر أيضا: والاس مارتين، نظريات السرد الحديث، ت: حياة جاسم محمد، المشروع
القومي للترجمة (المجلس الأعلى للثقافة)، ط1، سنة 1998، القاهرة.
(2) المرجع السابق.

(3) حميد حمداوي، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، ط1،
سنة 1991، الدار البيضاء، المغرب، ص 45.

(4) مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، ط1، سنة 2010، تونس،
ص 243.

(5) سعيد الغانمي، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة
199، الدار البيضاء، المغرب، ص 55.

(6) مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، ص 243.

لهذا تبحث السرديات - كما أسلفنا - في مكونات البنية السردية للخطاب من راو ومروي ومروي له، ولأن كانت بنية الخطاب السردية نسيجا قوامه تفاعل هذه المكونات التي تبني لنا الكيفية التي تقدم بها الحكاية، فريكور يرى بأن الصوت السردية يجعل من الأثر متجها صوب القارئ الذي يؤوله ليبني عالمه السردية.

1-3- الزمن بين عبور الهوية وعبرة السرد:

بعد طول تدبر أوصلنا كلامنا عن الهوية إلى أنها عبور من الذاتية إلى الغيرية عبر مسافة زمنية/تاريخية، قصد إعادة تشكيل العبور إلى عبارة تخيلية يطلع بها القارئ بالسرد، ذلك السارد الباحث عن صوته داخل أصوات متعددة واقعة بين المعيش الواقعي والمحكي التخيلي، وهذا ما انكب عليه ريكور في بحثه عن مشكلات الزمن والرواية/السرد وعلاقتها بالتاريخ، ناظرا إلى الرواية باعتبارها طريقة في سرد الأحداث وكيف يتم فصل التاريخ مع التخيل، وهذا ما ظهر في قراءات ريكور لأعمال الفلاسفة والأدباء أمثال أرسطو وأوغسطين وفرجينيا وولف وبول ديماون ومارسيل بروست، وهذا ليحدد خاصية الزمن وكيفية اشتغاله وتقطعه من داخل الرواية/السرد، وكذلك كيفية تطوره بين الواقعة التاريخية والتخيل في اللحظة الزمنية المثبتة في الخطاب، وهذا ما ذهب إليه في جل كتابه العمدة (الزمن والسرد)، إذ بحث عن الارتباط الدلالي بين الوظيفة السردية والتجربة الإنسانية للزمن الظاهرة في (الحبكة)⁽¹⁾ بوصفها إعادة تشكيل للعالم الذي يتيح صياغة بنيات جديدة في التجربة⁽²⁾.

إن الزمن الإنساني ليس مادة السرد أو الحكاية فقط، بل هو يعاش كتجربة متقطعة ومؤسس ضمن سرد يحكي تاريخنا معينا، وهذا السرد كما يمكنه أن يكون تاريخيا يمكنه أن يكون تخيليا.

وعليه فالسرد هو دائما في ضيافة التاريخ والتخيل، فهناك تبادل دينامي بينهما، إذ تعد الرواية تاريخيا في حاجة إلى معالم ومعايير تاريخية، والتاريخ لا يستغني عن

(1) بول ريكور، الزمن والسرد (الزمن المروي)، ج 1، ت: سعيد الغانمي، مراجعة: جورج زياتي، دار الجديد المتحدة، ط 1، سنة 2006، بيروت لبنان، ص 63. وينظر أيضا ج 3، 27-61.

(2) محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات (فصول في الفكر العربي المعاصر)، المركز الثقافي العربي، ط 1، سنة 2002، الدار البيضاء، المغرب، ص 80.

السرد/الرواية في جميع أحداثه وإثبات علة حدوثه⁽¹⁾، غير أن الرواية الأدبية بحسب ريكور تختلف عن الرواية اليومية من حيث أنها تلتحم مع الأفعال الاجتماعية المتشاكلة عبر فاعلية الحوار أو المحادثة، لكنها تخرج عن الحياة الاجتماعية لتدخل عالماً آخر ينظر إلى تلك العلاقة الموجودة بين الأدب والحياة⁽²⁾، لأنّ الواقع مشغول بفعل السرد كما السرد مشغول بفعل القراءة من ذوات تقصد ذواتاً أخرى اعترافاً وانفتاحاً⁽³⁾، ولهذا نستمد فهمنا لهويتنا من نشاط سردي⁽⁴⁾.

2 - السرد في الحياة (تشكيل الهوية الشخصية):

يتابع بول ريكور طوال كتابه (الزمان والسرد) وبخاصة الجزء الثالث منه⁽⁵⁾ أطروحاته المهمة حول العلاقة التي تنتج بين السرد التاريخي والسرد التخيلي، وما هي التجربة التي تدمج هذين النوعين الرئيسيين من السرد طارحاً سؤالاً مهماً وهو: أفلا تصير حياة الناس أكثر معقولة بكثير حين يتم تأويلها في ضوء القصص التي يرويها الناس عنها؟⁽⁶⁾ ألا تصبح "قصص الحياة" نفسها أكثر معقولة حين يطبق عليها الإنسان النماذج السردية أو "الحيكات" المستمدة من التاريخ والخيال؟ لهذا كانت الهوية السردية إعادة تشكيل للهوية الشخصية⁽⁷⁾ وفهمها عبر هذا الوسيط التخيلي، غير أن هذه النتيجة المبدئية لن تتحقق إلا عبر تفكيك الجهاز المفاهيمي للهوية الشخصية التي تريد تسريد ذاتها المتصلة أو المنفصلة، لهذا يقول أمين معلوف وهو يبحث عن هويته وانتمائه بين معاناة الحياة ومغالة الكتابة/السرد "علمتني حياة الكتابة أن أحذر الكلمات فتلك التي تبدو أكثرها شفافية هي في

(1) المرجع نفسه.

(2) نفسه، ص 81

(3) حاتم الورفلي، بول ريكور.. الهوية، ص 61

(4) المرجع نفسه ص 88

(5) بول ريكور، الزمان والسرد (الزمان المروي)، ج 3، ص 153 وما بعدها.

(6) سعيد الغانمي، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ص 251

(7) لتحديد بعض معالم ومفاهيم الهوية الشخصية يمكن مراجعة تعريفاتها في فصل الهوية الشخصية، ضمن كتاب: ميري ورنوك، الذاكرة في الفلسفة والأدب، ت: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1، سنة 2007، بيروت، لبنان، ص 85 وما بعدها.

أغلب الأحيان أكثرها خيانة. أحد هؤلاء الأصدقاء المزيفين هو بالتحديد كلمة "هوية" فجميعنا نعتقد معرفة ما تعنيه هذه الكلمة ونستمر بالثقة بها حتى عندما تبدأ هي بقول العكس مكرر⁽¹⁾

ليواجه ريكور هذه المعضلة بفهم وتفسير مسألة الهوية الشخصية (المطابقة) ومراتبها، التي تكون مرة مشابهة ومماثلة، ومرة مستمرة في الوجود، ومرة منقطعة، لينظر إليها أخيراً في سمتها الأساسية وهي سمة الدوام في الزمن التي تجابه التغيير والغيرية/العددية، لتطرح دائماً على الذات أو الذاتية سؤال (من) بدل سؤال (ماذا)²، ليخرج بها ريكور من المقولة الهاديغرية ثم الغادمرية الكائن في/مع العالم (الحياة) إلى الكائن في/مع السرد أي تعايش الحياة والسرد، لينطلق في تفكيك هذه المغالطة وهي (الحياة تعايش ولا تروى، والقصص تروى ولا تعايش)⁽³⁾.

ليبدأ في الإجابة عن الشق الأول من المقولة كيف تعايش الحياة ولا تروى، ليفتش عنها في ما قبل سرديتها بتشغيل ما سماه الفهم السردي السابق عن سرديّة الحياة، والمنعقد بين الحياة والتجربة، لأن الحياة من حيث هي ظاهرة بيولوجية بعيدة عن التأويل المشغل لطاقة الخيال الذي يعد وسيطاً فاعلاً للدخول في السرد، وإذا كانت الحياة فعل شخص وهو يعاني فيها على حسب قول سقراط، سينتج عن هذه التجربة خليط من الفعل والعناء الناسج للحياة الذي يريد السرد محاكاتها بطرائقه التخيلية، وهنا يلتقي تعريف الحياة بتعريف السرد الذي قدمه أرسطو من أنه (محاكاة فعل ما)، وهنا بحث ريكور عن النقاط المساعدة لهذا الطرح فوجدها:⁽⁴⁾

(1) أمين معلوف، الهويات القاتلة (قراءات في الانتماء والعولمة)، دار ورد للطباعة والنشر، ط 1، سنة 1999، سوريا، ص 13.

(2) بور ريكور، الذات عينها كآخر، ت: جورج زيناتي، منشورات المنظمة العربية للترجمة، ط 1، سنة 2005، بيروت، لبنان، ص 67 و 253.

(3) سعيد الغانمي، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ص 39.

(4) سعيد الغانمي، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ص 49.

– ينظر الكتاب المهم الذي راجع الجهاز المفاهيمي للهوية السردية عند ريكور وقد لها قراءات عديدة:

Regine Battiston, Lectures de l'identité narrative (Max Frisch, Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer, W.G. Sebald), ed. Orizons, Paris, 2009.

أولاً: في أول نقطة يرسو فيها الفهم السردي في التجربة الحية الظاهرة في بنية الفعل الإنساني والعناء، وهنا يظهر وجه الاختلاف بين الحياة الإنسانية والحيوات الأخرى للحيوان والجماد، أين يتكشف لنا فهم الفعل والعناء من خلال ضبط شبكة التفسيرات والمفاهيم التي تقدمها لنا اللغة الطبيعية أين يميز بين "الفعل" الإرادي و"الحركة" الجسدية و"السلوك" التشرحي النفسي، لنفهم بذلك ما تعنيه مفاهيم المشروع والمهدف والوسيلة والظروف الذي سعت إليه سيميائيات الفعل، ونصنع شبكة مفاهيمية تتسم بالألفة بين الفعل الإنساني والحركات القصصية، لنخطو بذلك خطوة نحو الفهم الموجه للفعل (العناء)، والوجه أيضاً للسرد.

ثانياً: لتحديد النقطة الثانية في الفهم العملي الذي عملت الأنثروبولوجيا الثقافية على ترسيخه، فهو ذو مرجعية رمزية للميدان العملي وهنا يأخذ الأداء عدة مظاهر إما القدرة على الأداء أو المعرفة بكيفية الأداء، لينقل الفعل لفظاً كان أو إشارة أو قانوناً بوساطة رمزية التي ترد إما ضمنية أو صريحة، وهذه الرمزية الضمنية هي المشكلة عند الأنثروبولوجي "سياقاً وصفياً" لأفعال معينة خاضعة لأعراف قابلة للتأويل كالإيماءات التي تقرأ أو تأوّل بحسب المجالات الثقافية للشعوب ليتشكل هذا الفعل كشبه نص قابل لقراءة رمزية تأويلية معينة، وهذا ما وسعته كل من السيميائيات الثقافية والسيميائيات الرمزية.

ثالثاً: تركز على التعرف على مواطن السرد في حياتنا أو ما يسميه ريكور (بالخاصية ما قبل سردية للتجربة الإنسانية)، وهذا مبرر جدي للكلام عن الحياة بوصفها "نشاط وعناء بحثاً عن السرد"، فلا يمكننا أن نستوعب الفعل بما جاء في النقطتين السابقتين من ألفة شبكة الأفعال المفهومية وبوساطاتها الرمزية، بل إنه يعتمد بقدر ما يتعرف على ملامح الفعل الزمانية التي تستلزم السرد، وليس نتيجة المصادفة أو الخطأ أن نتحدث عن قصص تحدث لنا أو قصص تتورط فيها أو مجرد قصص حياة أو تلك القصص التي لم ترو من قبل، وقد عرفت هذه الفرضيات اعتراضاً كثيراً لم يرفع إلا بتشغيل ما سماه ريكور بالخاصية ما قبل السردية للفعل الإنساني.

فالبحث عن الهوية الشخصية عند مريض نفسي هي ما يضمن لنا الاستمرار والتواصل بين القصص الممكنة أو الضمنية التي نرويها والقصة الصريحة التي نريد بناءها، ومنه فالقصة تجيب عن الإنساني والنتيجة الحتمية لهذا التحليل الوجودي للإنسان الواقع

في شراك القصص، لأنّ السرد مكون أساسي في بناء قصصنا التي لم ترو بعد، فحكاية قصصنا وفهمها ما هي إلا استمرار لهذه القصص التي لم ترو بعد وغير منطوقة، فالحياة التي نرويها نجد فيها جميع المكونات الأساسية لفعل السرد، فالحياة (المبتلاة بالعناء) بحسب مقولة سقراط هي حياة (تروي) بقدر ما تعاش، وهنا تتلاشى المغالطة السابقة.

3 - الحياة في السرد (إعادة تشكيل الهوية السردية):

لقد تعرض بول ريكور لمفهوم الهوية السردية الفاهمة للهوية الشخصية عبر وساطة الوظيفة السردية في نهاية كتابه (الزمان والسرد)⁽¹⁾، وعاد إليها في كتابه المهم (الأننا عينها كآخر)⁽²⁾، لما حددها بذلك "النوع من الهوية الذي يكتسبها الناس من خلال وساطة الوظيفة السردية"⁽³⁾، وهو يحاول الدمج بين السرد التاريخي والسرد التخيلي - كما مر بنا سابقا - فالهوية السردية ذلك البرزخ الجامع بين السردين من خلال فعل تأويل الذات وفهمها، وهذا سيحجب عن الشق الثاني من المقولة المغالطة وهي "أن القصص تروي ولا تعاش".

إذ ينظر ريكور للهوية السردية كتركيب مؤلف من محاجات وتحاليل تنظر للآثار عملا فنيا يبدأ نصا وينتهي فعلا، إنها هوية تفترض السرد بشكليته التاريخي والتخيلي في عملية جدلية تؤمن بإعادة تشكيل الفعل حكيا يرسم الأحداث تتميز باستدعاء النموذج الأرسطي في بناء (المحاكاة، الأسطورة، التطهير)، والرواية البروستية (الأدبية) حجر بناء تراجمي (التعابير، التراكيب، الدلالات)⁽⁴⁾، وبهذا فمسألة الهوية سرديا يمر عبر الجمع بين سرد تاريخي وسرد تخيلي ليتأخذ شكلا تأويليا يجعل من الحياة معاناة وجب أن تعاش ويرتقن فيه الزمن للسرد، إذ ليس له أن يكون إلا مرويات وذلك بنسج حيكات مختلفة ودينامية يتفاعل فيها السرد والتاريخ⁽⁵⁾، وبهذا يمكن للهوية السردية أن تحلّ معضلة الهوية الشخصية كما يرى ريكور.

-
- (1) بول ريكور، الزمان والسرد (الزمان المروي)، ج 3، ص 145 وما بعدها.
 - (2) بول ريكور، الذات عينها كآخر، ت: جورج زيباني، منشورات المنظمة العربية للترجمة، ط 1، سنة 2005، بيروت، لبنان، ص 252 وما بعدها.
 - (3) المرجع نفسه.
 - (4) حاتم الورفلي، بول ريكور، الهوية والسرد، ص 58.
 - (5) حاتم الورفلي، بول ريكور، الهوية والسرد، ص 79.

والإجابة عن هذه المسألة العويصة احتاج ريكور لمواجهة خصم صعب وهو (ديريك بارفت) صاحب كتاب (أسباب وأشخاص) عاقدا مقارنة بين الحالات المخيرة في الخيال العلمي والحالات الصعبة في الخيال الأدبي، وهو الموصل إلى التأويل السردي للهوية: (1)

أولا: يعتمد التخييل السردى على مكوناته السردية المعروفة (الزمن، المكان، الشخصية)، إذ تكون هذه الأخيرة - الشخصية - حاضرة جسديا لأنها كائنات تشبهنا تشعل وتعاني وتموت تمجود في العالم (بتعبير هايدغر) لا في كوكب آخر، وبهذا تفارق الخيال العلمي الذي يتخذ من الأحلام التكنولوجية مسلكا له، ومن اللاشخصية ما يساعد في بناء سرودها خاصة تركيزه على موضوع الدماغ والتجريب عليه وتشرجه، ليفارق هويته الشخصية المتعالية عن تجارب الأرضية، وهذا ما لا يحقق الشرط الوجودي الذي يضعه في حيز لا ممكن.

ثانيا: وهذه النقطة هزت ريكور هزّا، لأن جميع التجارب الخيال العلمي تفتقر الذات الخاضعة لها إلى (العلاقات) أي للغيرية المثلثة بالشخص الآخر، وما يحضر عندها غير كلمات دماغية، الجراح التجريبي... على عكس التخييل السردى الذي يبنى علاقات تفاعلية داخل الموقف السردى، وهذا ما بينه (غرماس) في ذلك الصراع الواقع بين برنامجين سرديين، وبهذا يؤلف السرد الخصائص الدائمة لشخصية ما، هي ما يمكن أن يسميها المرء هويته السردية (2).

لنتمكن ريكور من الرجوع إلى فهم كيف تروى القصص التي يعيدنا سردها إلى الحياة من خلال التفاعل الحاصل بين عالم النص وعالم القارئ (3)، وهذا يتضح فعل القراءة من حيث هو فعل تأويل للفعل البشري باعتباره أثرا مفتوحا (4) لتحليل العوالم التخيلية.

(1) بول ريكور، الذات عينها كآخر، ص 276 وما بعدها.

- وينظر أيضا: سعيد الغانمي، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ص 258.

(2) سعيد الغانمي، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ص 260.

(3) بول ريكور، الزمان والسرد (الزمان المروي)، ج 3، ص 135 وما بعدها.

(4) بول ريكور، من النص إلى الفعل (أبحاث التأويل)، ت: محمد برادة، حسن بورقية،

منشورات عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط 1، سنة 2001، القاهرة،

فالنص أمام فعل القراءة يصبح أثرا مفتوحا على كل ما هو متوقع من الأفاق، ما تطرح الذات من سؤال على جماليات السرد والكتابة عبر عوالم ممكنة ومتحددة في كل مرة من سياق إنتاجه، ليندرج ضمن سياقات أخرى⁽¹⁾، هي سياقات التأويل والقراءة، ففي لحظة السرد ينحصر القول كتابة نصية تكون في حاجة لازمة لقراءة محققة لجمالية الأثر الذي يتجاوز حدود الوقائع التاريخية نحو تشكيل لعالم من الأحوال والظروف وكذا الماهيات لمجموع شخوص علائقها مبنية من لدن نص مؤسس وتأويل له يتجاوز⁽²⁾، فكما يقول ريكور "الأثر نتاج مشترك من النص والقراءة... إن إعادة التشكيل هي فعل القراءة التي تستوجب برأيي توطئا حاسما لصالح قراء يبدؤون القراءة بأنفسهم"⁽³⁾.

وبهذا يتعد مفهوم النص عن المعنى البنيوي ذو المرجعية اللسانية الداعية للانغلاق والمحايثة وهو يخلق وساطاته المتعددة، وساطته مع العالم المحددة للمرجعية، ووساطته مع الإنسان المحددة لتواصلية، ووساطته مع نفسه المحددة للفهم الذاتي، غير أن المشكلة التأويلية تبدأ كما يتصورها ريكور مع مغادرة اللسانيات، ليعيد بناء ملامح لمرجعية غير وصفية، وملامح لتواصلية غير نفعية، وملامح لتأملية غير نرجسية⁽⁴⁾، فالتأويلية تريد أن ترسو في برازخ التشكيل من جهة (البعد الداخلي للنص)، وإعادة التشكيل من جهة أخرى (البعد الخارجي للنص)، لهذا فالحبكة (بالمفهوم الأرسطي) لا تبني إلا بالعمل المشترك بين النص والقارئ.

ولما كان بول ريكور يرى أن السيرة الذاتية هي أبلغ تعبيرا عن إعادة تشكيل الهوية السردية للهوية الشخصية⁽⁵⁾، سنقدم مثالين مهمين هما رواية (العلامة)⁽⁶⁾ لبنيامين حبيش الذي يعيد فيها بناء الهوية الشخصية لابن خلدون من خلال هويته السردية المسكوت عنها في سيرته الذاتية، والمثال الآخر هو السيرة الذاتية لإدوارد سعيد

(1) حسن بن حسن، النظرية التأويلية عند بول ريكور، دار تينمل، ط1، سنة 1992، مراكش، المغرب، ص 47.

(2) حاتم الورفلي، بول ريكور، الهوية والسرد، 54-55.

(3) بول ريكور، الزمان والسرد (الزمان المروي)، ج3، ص 139 وما بعدها.

(4) سعيد الغانمي، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ص 48.

(5) المرجع نفسه، ص 251.

(6) بنيامين حبيش، رواية العلامة، دار الآداب، بيروت.

(خارج المكان)¹ التي يحاول بناء هويته الشخصية من خلال العقل الهووي الذي يتوسل بمسالك التخيل:

4- العلامة بين الهوية التاريخية (المطابقة) والهوية السردية (المغايرة)²:

يمكننا أن نلاحظ تقاطع هوية خطابين، خطاب الرواية وخطاب التاريخ، لينتجان لنا خطاباً ثالثاً يحمل بداخله كلمة "الغير"، فالنص التاريخي نص وجه في لحظة زمنية معينة إلى زمانه ومكانه، أي أنه خطاب له سياقه ومحيطه الخاصين، الذي يجعل منه خطاباً تاريخياً نظراً للسيرورة الزمنية، وبعيداً عن مقولات الدارسين بحدثة فكر ابن خلدون، فإن هذا الخطاب يمثل خطاب الآخر، أما النص الروائي فهو يتوجه كخطاب نحو زمانه ووجوده الأدبي بكل ما يميزه ويعطيه شكله الخاص وهو يمثل خطاب الأنا بمعنى الخطاب الحالي خطاب الرواية.

وهذا ما أحدث تقاطعات بين هوية النصين، أبرزت لنا اشتغالات جديدة، إذ قامت بتحويل النص التاريخي داخل نص الرواية، من حيث الكم والقيمة الممنوحة للشخصيات، وكذا التلاعب بمعطيات الزمن التاريخي، ليظهر هذا الاشتغال أهدافه وأسبابه التي لن تأتي إلا من خلال القيام بعملية التأويل التي ستكشف لنا عن هذه التقاطعات في سياقاتها الداخلية والخارجية.

4-1- ابن خلدون السردى ينتقد ابن خلدون التاريخي:

إن أهم تأويل ممكن منحه لهذه الخطابات هو ذلك الخاص باستخدام كلمة ابن خلدون التاريخية من أجل نقدها، ويظهر ذلك متواتراً في الفصل الأول من الرواية -الذي سنركز عليه كثيراً- الذي اعتمد على المعطى التاريخي اعتماداً مكثفاً، حيث قامت الإملاءات التي دارت بين (حمو الحبيحي وبين ابن خلدون في الرواية) بتدوين الانتقادات التي وجهها ابن خلدون السردى لابن خلدون التاريخي، وهي انتقادات مهمة على الصعيد الفكري الخاص بابن خلدون، سنركز على أهمها مع الإشارة إلى البعض الآخر:

(1) إدوارد سعيد، خارج المكان (سيرة ذاتية)، ت: فواز الطرابلسي، دار الآداب، ط1، سنة 2000، بيروت، لبنان.

(2) هذا المثال حول رواية العلامة مقتطف من بحث مطول سينشر حول العقل السردى وسرديات العمران في الرواية، وجدناه ناعداً لهذا البحث فأدرجناه.

4-2- علاقة ابن خلدون بسلطان الوقت:

على الرغم من أن فترة كتابة الرواية (أي الوقت الذي تغطيه الأحداث)، هو فترة انقطاع ابن خلدون عن خدمة سلاطين الوقت خاصة في المغرب، حيث أن استقراره بمصر جعله يتفرغ إلى التدريس والقضاء، إلا أن الرواية تسترجع تلك الفترات التي كانت العلاقة متينة بين ابن خلدون والحكام، ولقد جاءت انتقادات ابن خلدون السردية متماهية مع كلمة ابن خلدون التاريخي مما يجعل الإحساس بالنقد الموجه للتاريخ صعباً وغير ممكن التحديد، إلا بالعودة إلى هذا التاريخ نفسه، والذي يمضي بيقينية ولا يصحح بما صرحت به الرواية، يقول ابن خلدون السردية:

"في السياسة وشواغلها، كثيرة كانت أيضاً معاطبي وزلاتي... وليس هذا ما أهجو به نفسي، بل ميلها إلى استهواء السلطة المملوذة والطمع في المناصب الرفيعة، التي رأيت من هم دوني معرفة وكفاءة يبلغونها بالتسلط والزلفى وإحسان فنون الدسائس والسعائيات. وهكذا استسهلت، وأنا في بلاط أبي عنان التفاهم مع ضيفه المعتقل أبي عبد الله أمير بحرية المخلوع علي أن أيسر له فراره إلى إمارته وأقبل حجابته ما إن تتم له الأمور..." (1).

نجد بأن كلمة ابن خلدون التاريخي حاضرة، إذ نزعنا من سياقها الأول كما وردت في (كتابه التعريف) لتجد نفسها معبأة في سياق آخر يغير معناها الأول، لتفيد في السياق الجديد إدانة هذا التصرف، فابن خلدون السردية يقوم بتحريف النص التاريخي بإدخال كلمته الخاصة وفكرته الخاصة على فكرة التاريخ، والسياق هو المحدد لهذا الانتقاد من خلال مؤشرات بعينها تقوم بتحديد مقصدية النص الجديد، أهمها في هذا المقطع قوله (ما أهجو به نفسي) حيث أن صيغة الحاضر تحيل على أن كلام الشخصية جديد مقارنة بالحدث التاريخي، كما أن النص كان قد صرح منذ البداية أنه بصدد تقييم أعماله السابقة في السياسة وشواغلها التي أوقعته في زلات كثيرة.

(1) رواية العلامة، ص 39.

يقوم ابن خلدون السردى بتتبع زلات ابن خلدون التاريخي، ويقوم بانتقادها قصد تقويمها، ومن بين الزلات التي وقع فيها وهو الفتوى التي أشهرها ضد أكابر المتصوفة، ثم أراد أن يتبرأ منها سردياً، إذ يقول في الرواية:

"أما ذلبي البليغ، فقد اقترفته في بعض كلامي عن صوفية أبرار، لذا يحق لمن يقول إن رسالتي شفاء السائل عمل فج هزيل، محكوم باستحابة لدعوة سياسية إلى مناهضة فشو التصوف الشعبي والزوايا، وإلى تقرير شروط كل مريديه داخل حدود التعليم والتربية السنية السائدة. ومن أراد فهم سكوتي عن تلك الرسالة فليرى سببه في تكوني أستصغر نتاجاً كان وليد قضية سيئة الانطلاق. زاحرة بالمزايدات، قضية دفعتني في آخر المطاف إلى تشريع العنف في حق كتب صوفية من الأمهات، فأتيت بما لا يشرفني... ولا رجاء لي اليوم إلا أن يقدم كل قارئ لهذه الفتوى على تحريقها أو غسلها بالماء، حتى يمحو أثرها ويريحني من إثمها"⁽¹⁾.

إن المقطع المحذوف هنا هو ذلك المقطع المنتمي إلى التاريخ، من رسالته شفاء السائل، التي أفتى فيها بحرق كتب المتصوفة: "وأما حكم هذه الكتب المتضمنة لتلك العقائد المضلة، وما يوجد من نسخها بأيدي الناس مثل القصص والفتوحات المكية لابن عربي، والبد لابن السبعين، وخلع النعلين لابن قسي، فالحكم في هذه الكتب وأمثالها إذهاب أعيانها متى وجدت بالتحريق بالنار، والغسل بالماء، حتى يمحى أثر الكتابة، لما في ذلك من المصلحة العامة في الدين، يمحى العقائد المختلفة، فيتعين على ولي الأمر إحراق هذه الكتب دفعا للمفسدة العامة، ويتعين على من كانت عنده التمكن منها للإحراق...".

نرى أن هذا النص التاريخي قد تدخل في كلمة الشخصية ولكن دون السياق الذي يجعل منه نص إفتاء قائم، بل نصاً مطعوناً في السياق الجديد استناداً إلى موقعه في كلام ابن خلدون السردى (أفتيت بما لا يشرفني)، إن صيغة الحاضر في الأفعال التي وردت في سياق النصوص التاريخية تدخل ضمن ما نسميه الإشارات السياقية التي تحدد طبيعة النص ومقاصده الجديدة، ويكمن أهم مؤشر هنا في قوله (ولا رجاء

(1) رواية العلامة، ص 38.

لي اليوم إلا أن يقدم كل قارئ لهذه القسوى على تحريفها، أو غسلها بالماء...
وكلمة (اليوم) هنا تنحى إلى الرواية مما يجعل السياق يتحدد بفترة غير فترة النص
التاريخي، وهي فترة الإملاء أو بشكل أكثر تحديدا فترة الرواية لا فترة التاريخ.

4-4- مفهوم العصبية بين إصدار التاريخ وانتقاد السرد:

تنقد الرواية على لسان ابن خلدون مفهوم العصبية والأهمية التي منحها إياها
ابن خلدون في ترسيخ دعائم الملك، حيث خلص انطلاقا من قيام الملك دون عصبية
إلى نتيجة تغل من أثر العصبية على مسار الأحداث، يقول في الرواية:
"إذا كانت أرض الكنانة لا عصابات فيها وإنما هي راع ورعية، وكان أهلها
ليسوا أقل ضيقا وانقباضا من سواهم في بلاد المغرب، فلا سبيل إذن إلى رد كل
البلايا إلى العصبية، ولا على تعميم هذا الرد وحمله على دغم أو مسخ منطق
الوقائع"⁽¹⁾. وبذلك تكون الرواية قد وصلت في نقدها للإرث الخلدوني إلى أهم
النقاط الواردة فيه.

وبقدر ما في هذه الانتقادات من إدانة لهذا الفكر بقدر ما حملت في مواقع
مختلفة دفاعا على الشخصية التاريخية، انطلاقا من أنه كان ابن عصره في زلاته
وأخطائه "لا مكان لمن انتهى إلى زمن أفسد من السوس"⁽²⁾، وهو ما جعل موقفه
متذبذبا يركز إلى شهادات تعبر عن عالم ينتقل من اقتناعه بمسائل مهمة على
مستوى الثقافة والتعليم إلى تبني تقيض ذلك، وهو ما يمثل وجهها من وجوه تحاونات
ابن خلدون وانخراطه في عقلية عصره، إذ يمكن القول أن ابن خلدون تأثر بالسياق
المتأزم، وهو سياق تطفى عليه حالات الانكسار الاقتصادي من جهة، والكوارث
السياسية والطبيعية من جهة أخرى، ونعلم على الإجمال أنه حيثما هيمن ذلك
السياق وتحذر، فإنه يحدث الآثار السلبية المفقرة نفسها على الثقافة ومشتقاتها⁽³⁾،
ومن ثمة يكون المسوغ الذي يمنحه خطاب الرواية مسوغا منطقيا يأخذ بعين الاعتبار
متطلبات الفكر والنسق الثقافي المنتظم، وهو وإن كان تبريرا يزيل عن كاهل ابن

(1) رواية العلامة، ص 51.

(2) نفسه، ص 41.

(3) بنسالم حميش، الخلدونية في ضوء التاريخ، ص 30.

يذكرون بعضها من زلاته ومزالقه، فهو يدين بشدة العصر الذي جاء فيه، والذي كان
من أوسد من السوس.

5 4- الشخصية المفهومية للعلامة:

إن رواية العلامة تجمع بين فلسفتين، فلسفة التاريخ، وفلسفة السرد، وبين
سياقين سياق داخلي سردي وسياق خارجي تاريخي، وفي تلك المنطقة البرزخية بينهما
نشأ الشخصية المفهومية للعلامة ابن خلدون من رماد التاريخ، لتبعث في جسد
الرواية، فقد أشرنا من قبل أننا في هذه الرواية بين شخصيتين لابن خلدون شخصية
تاريخية، وشخصية سردية، غير أنهما سويتا في شخصية مفهومية على اعتبار أنها "نوع
من المعارضة الاسمية... وهي المفكرون والمفكرون فحسب، وسماتهم المشخصة، إنما
تتقي تماماً مع سماتهم التمدجية في الفكر، ومع سماتهم التكميلية في المفاهيم..."⁽¹⁾
كما يعرفها (ج. دولوز)، بهذا فارقت الشخصية المفهومية لابن خلدون الشخصية
التاريخية المستدعاة للرواية بكل وثوقيتها وصدقيتها، من حيث هي بتعبير فلستر "جزءاً
لا يتجزأ من المادة التاريخية، فإنها تقلل من حرية الفنان الروائي، إذ لا بد لهذه
الشخصية من أن تحتفظ بالقدر المميز لها بوصفها شخصية عاشت في حقبة زمنية
معينة، وذلك حتى لا يكون ثمة تصادم وتنافر بين الشخصيتين، التاريخية عموماً
والروائية المأخوذة عنها"⁽²⁾.

فعلى هذا الأساس فالشخصية المفهومية لابن خلدون في رواية العلامة، لها
قابلية فكرية تعيد من خلالها تشكيل مفاهيمها التاريخية وأرضتها في الزمان والمكان
كما فعلها (الكاتب الضمني أو السارد العليم حميش في الرواية من خلال ما كتبه عن
ابن خلدون في سياقات خارجية)، وهذا لأن الشخصية المفهومية لا تظهر بالنسبة إلى
ذاتها إلا نادراً أو تلميحاً، فلا بد دائماً من إعادة بنائها من قبل القارئ (مثلاً فعل
بنسالم حميش)، فسقراط أفلاطون ليس سقراط التاريخ، وديونيسيوس نيتشه ليس

(1) جيل دولوز، فليكس غتاري، ما هي الفلسفة، ت: مطاع الصفدي، مركز الإثراء القومي
بيروت، والمركز الثقافي العربي بالمغرب، ط1، سنة 1997، ص 78-79.

(2) فورستر، أركان الرواية، ت: موسى عاصي، حورس برس، ط1، سنة 1994، بيروت،
ص 60.

ديونيسوس الأساطير الإغريقية، بل أصبحت هذه الشخصيات المفهومية جزءاً منهم، فسقراط هو أفلاطون، ونيشته هو ديونيسوس⁽¹⁾.

فإذا نظرنا في نظرنا إلى رواية العلامة فسنجدتها تقف أمام شخصيتين شخصيتين
ابن خلدون التاريخ، وشخصية ابن خلدون السرد، وبينهما يسكن صوت متخفي
يحرك في حواريهما ويبي في الشخصية المفهومية لابن خلدون داخل تعددية صوتية،
إذ نلاحظ أن التداخل بين نص العلامة وبين نص ابن خلدون التاريخي ولد هذه
التعددية من حيث أنه جمع إليه صوتين على الأقل يتفاعلان مع بعضهما البعض،
كما أنها أدرجت صوت ابن خلدون التاريخي في الرواية دون أن تفقده خصوصيته
الخطابية من كونه تاريخ، غير أنها أكسبته خصوصية جديدة بانتمائه لنصها، وهذا
جاءت الشخصية المفهومية لتقرأ ذاتها التاريخية في عمومها وخصوصها (أي الجانب
الإنساني من ابن خلدون المسكوت عنه) بقراءة تأويلية أوكلتها للقراءة التخيلية
السردية، والمقاطع السردية التي استشهدنا بها لدليل على ذلك، وكل النص يصنع هذه
الحوارية بين الشخصيتين التاريخيتين والروائية الصانعتان للشخصية المفهومية لابن
خلدون.

5- برازخ الغربية المكانية:

يمتزج في السيرة الذاتية لإدوارد سعيد (خارج المكان)² الدنيوي التاريخي
بالسردى التخيلي والذاكرة بالنسيان، فهو وإن عبر عن خارج المكان فكثيراً ما
وجدناه داخل الأمكنة وهو يبي في تلك الهوية القصوى التي سماها ريكور الذات
عينها كآخر لنحت من هذا الكائن الواقعي كائناً مفترضاً نسميه (الأنآخر) وهو
كائن مبني من اجتماع الأنا التواصل والآخر التداولي متخذاً من مبدأ العيش معاً
سبيلاً حياتياً وتخيلياً، يقول إدوارد سعيد في مفتتح سيرته "تخترع جميع العائلات
آباءها وأبناءها وتمنح كل واحد منهم قصة وشخصية ومصيراً، بل تمنحه لغته
الخاصة".

(1) جيل دولوز، فليكس غشاري، ما هي الفلسفة، ص 81.

(2) إدوارد سعيد، خارج المكان (سيرة ذاتية)، ت: فواز الطرابلسي، دار الآداب، ط 1، ص 2000، بيروت، لبنان.

إن القارئ للسيرة الذاتية لإدوارد سعيد سيقراً سيرة قارئ دنيوي يستمتع برهافة الكلام ذاته وهي تقول/تكتب ذاتها الخاصة، كاشفة عن تاريخها الخاص من خلال نصوص مرئية ولا مرئية في عتبات الأمكنة وعمات الأزمنة. لهذا فقد وعي إدوارد سعيد بأن كتابته لسيرته الذاتية هي عملية إنتاج لذاته من خلال الكتابة كونها مكان أمكنة الوجود، وهي أيضاً فعالية تريد بواسطتها الذات نقش نفسها في برازخ المكان أو في مناطق اللاحسم اللاتحديد، أي في ذلك التوبوس الواقع بين الحد البلاغي السردى والحدود الجغرافية المؤذن باللاطمأنينة المكانية، تبدأ السيرة الذاتية لسعيد بالارتجال خارج المكان وداخل الأمكنة، فهي ترتحل عنه فيه، ليصبح اسمه مكان ماكن، ولغته مكان ممكن، وطنه/هويته مكان أمكن، فهذه الأمكنة الثلاث هي الصانعة للاطمأنينة الهوية الشخصية والسردية عند إدوارد سعيد:

5-1- الاسم الجريح والهوية المكلومة:

فاسمه أصبح بالنسبة إليه مكاناً تحمله هويته المرتحلة، بتبعاته وقلقاته، فقد عاش سعيد قلقاً أنطولوجياً من جراء اسمه الذي كان يرى فيه تناقضاً لغوياً وتناقضاً أسرياً أنهكه سنين حياته، فهو لم يعتد عليه إلا بعد خمسين سنة، فما من رابط بين ذلك الاسم الإنجليزي الأخرق الموضوع على ذلك الاسم العربي القح، لهذا كان يركز على الاسم العربي متجاوزاً (إدوارد)، وأحياناً يعكس فيكون خارج المكان الاسمي وداخله في آن تبعاً للظروف أو بلفظها بسرعة⁽¹⁾، فهو ساكن بين حيرة الاسمين إدوارد؟ وسعيد؟ أي هو ساكن بين اللاتين لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء (لا شرقي ولا غربي)، غير أن هذا الاسم القلق صير له مكانة في المجتمع الأمريكي.

5-2- اللغة وهوية الاختلاف:

إن اللغة مكان للممكنات المتوحدة والمتعددة، وهذا ما تجسده لغة إدوارد سعيد القلقة والمتوترة في هذه الاستضافات اللغوية بين لغة الأصل ولغة الوصل، فهو لا يدري أي لغة استهل بها صبياً أهى العربية أم الإنجليزية، ولا أياً منهما هي يقينا لغته

(1) إدوارد سعيد، خارج المكان (سيرة ذاتية)، ص 25-26.

الأولى، لأن اللغتان كانتا موجودتين دوماً في حياته الواحدة ترجع صدق الأخرى (1). فكل لغة تدعي الأولوية وهي ليست فعلاً اللغة الأولى، ويرد إدوارد هذه الطبيعة اللغوية إلى أمه التي كانت تتحدث باللسانين، وهذا ما ترك فيه أثراً عميقاً، لأنه لما تكلم باللغة الإنجليزية لا يجد تلك التعبيرات الحميمية عن العمة، والحالة التي توجد في العربية، فكيف باستطاعته التعبير عن تجاربه العربية، بلغة غريبة (الإنجليزية)، وعلى الرغم من علمه بالفوارق الموجودة بين اللغتين، والتي تتخذ شكلاً توترياً حاداً بين العالمين المختلفين، العالم الذي تنتمي إليه عائلته وطفولته العربية، والعالم الكولمبي الذي تربى فيه، ثم حياته المهنية (معلماً، وكاتباً).

فهو متنازع بين عالمين يشعرانه دائماً بالغربة المزدوجة، فلا هو تمكن من السيطرة على حياته العربية في اللغة الإنجليزية، ولا حقق كلياً في العربية ما حققه في الإنجليزية، لذا نلاحظ أنه لا يترجم تجاربه في المكان وحده، ولكن في لغة المكان ومكان اللغة (الكتابة القصوى) أيضاً، فكل منا على حد قوله يعيش في لغة معينة، ويحاول أن يسرد تجاربه عاشها في لغة بواسطة ما تنتجه الممكنات اللغوية في لغة أخرى، وهي في هذه الاحتمالات تبقى اللغة المنسية، آثارها على أرض المكان الأصلي الصافي كالأرجوحة اللغوية التي تنتظر طفلها القادم من أرض/مكان الغرب.

5-3- الوطن وبرازخ الهويات:

إن الوطن هو ذلك المكان الذي يجذبنا لنتمكن منه فيه، وهو دليل على انتمائنا الترابي، إلا أن إدوارد سعيد لم ينعم بهذا الانتماء، فهو كائن لا منتمي يعني تماماً خلفيته الحياتية الغربية في المجتمع النيويوركي، وبأن لا مكان يعود إليه، فلم يعد باستطاعته العودة إلى فلسطين لعدد من الأسباب أهمها الأسباب السياسية، كما لم يعد بمكنته العودة إلى مصر التي ترعى فيها، ولا إلى لبنان حيث عاشت أمه ومسقط رأس زوجته، فحياته عبارة عن سلسلة من الإنزياحات والارتحالات، فهو خارج المكان بالمفارقة، والوداع، والغربة، وداخل الأمكنة بالشوق، والحنين، والانتماء، فهو يهرى بأن فلسطين هي دائماً المكان الذي أسلم به تسليمًا، بما هو الوطن الذي أنتمي إليه (2).

(1) المرجع نفسه، ص 26.

(2) إدوارد سعيد، خارج المكان (سيرة ذاتية)، ص 45.

وهذه الارتخالات في عارج المكان وداعل الأمكنة، لم نستطع القبض على هويات إدوارد سعيد كائن الكينونة القصوى، الذي تتجاذبه هويات وثقافات كثيرة، أنتجت لنا كائنا هو آخر في أثناء، متجاوزا مع كل الثقافات، متواجدا فيها بقوة، لإحساسه الدائم بأنه داغل هويته وخارجها في آن، فلسي سيرته الذاتية أبعاد قراءة حياته سرديا بما هي بحث عن الانعقاد والتحرر من قوالب الجمادة للعائلة والدين واللغة والقومية، لتتغامم بين ذاته العربية وذاته الأمريكية، هذه الذات الجديدة المتحددة الخارجة عن ذاته والمكتوبة/المنكبة بأقصى ذاتها، هي صورة لشخصية مثقف غير تقليدي أراد أن يكونها إدوارد سعيد.

فالجديد في سيرته أنها إعادة تشكيل للهوية الشخصية بواسطة الهوية السردية، لتكشف عن إدوارد سعيد ذلك العربي الذي أدت ثقافته الغربية ويا لسخرية الأمر - كما يقول - إلى توكيد أصوله العربية، وإن تلك الثقافة إذ تلقي ظلال الشك على الفكرة القائلة بالهوية الأحادية تفتح الآفاق الرحبة أمام حوار الثقافات⁽¹⁾، فقد فهم إدوارد سعيد من قراءته القصوى لحياته المستعادة تخيليا/سرديا، أن المكان رحلة، واللغة رحلة، والحياة مرتحلة، والهويات لا يمكن فهمها إلا بالتعايش مع تاريخيتها من خلال تسريدها، وبهذا يمكننا أن نكون مؤلفي لقصصنا وأبطالها في نفس الوقت⁽²⁾، ولكن لا يمكن أن نكون مؤلفي حياتنا، وهذا ما وعى به إدوارد سعيد منذ مقولته البدئية التي صدرنا بها.

6- عتبة الخروج:

وعليه فإن فعل القراءة الذي شغلناه في قراءتنا لهذه السيرة على مقتضيات ما جاء بها بول ريكور من إعادة تشكيل الهوية الشخصية بواسطة الهوية السردية، وبهذا تكتمل دائرة العمل الأدبي لتحول التأويل إلى دليل للقراءة بما فيه من مزايا قادرة على فهم النص وفق طرائق عديدة وضمن سياقات تاريخية متجددة، وهنا تحدث المصالحة التاريخية بين السرد والحياة، كون القراءة هي فن العيش مع الحياة متخيلة، وبهذا يمكن أن نبني نوعا من الهوية الدينامية المتحركة الموجودة في الحكمة التي تخلق الهوية الشخصية، ليصل ريكور إلى النتيجة القائلة (أن القصص تروى لكنها أيضا "تعاش") على نحو متخيل.

(1) المرجع نفسه، ص 10.

(2) سعيد الغانمي، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ص 55.

السردية والسرديات؛

المفهوم والوظيفة

(1) اليامين بن تومي

فاتحة البوح:

إن الوقوف على حدٍّ للسرد غاية تجعل المطلوب بالمُحال الذي تشق له الرُّقاب، فالسرد شقيق الطبيعة الأول، بل غُمق الإنسان، تلك المناجاة الداخلية التي جعلته مُتشقِّقا منها هو وصوته؛ حوارية لا متناهية في رحالة الذات التي تجعله أنا والآخر في آن واحد^(*)، تلك المخلوقات التي تُعبّر عن وجه الإنسان في عوالمه الحكائية العميقة، مما يجعل أصل الإنسان كائنا حواريا تتعاضم داخله البنيات الحكائية، ليخرج الآخر كائنا مغايرا، وتنشأ العلاقات بين الكائن والأغيار، وبين الكائن والطبيعة، تلك التجاورية حدّدت التراسل الحكائي في الكون ليكون السرد محمدا دقيقا لمتخلف الأشكال والبنيات التعاقدية بين الإنسان وغيره، ولعل هذا ما عبر عنه رولان بارت في قوله "وفضلا عن ذلك فإن السرد بأشكاله اللاهائية تقريبا، حاضر في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة في كل المجتمعات، فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته، ولا يوجد أي شعب دون سرد فلكل الطبقات ولكل الجماعات البشرية سرودها وهذه السرود تكون في غالب الأحيان مستساغة بشكل جماعي من قبل أناس ذوي ثقافات مختلفة..."⁽²⁾ وعليه فقد

(1) باحث من الجزائر.

(*) إذا كان لزاما أن نعيد مفهومة الإنسان من كونه كائنا عاقلا أو ناطقا وجب القول أنه كائن حوارى بالابتداء.

(2) رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، ترجمة؛ مجموعة باحثين. كتاب طرائق التحليل السردى. منشورات اتحاد كتاب المغرب. الطبعة الأولى الرباط 1992. ص 9.

وجد السرد مع اللحظة الأولى التي وجد فيها الإنسان، والسرديات بأشكالها هي التي جعلت العالم يرسم حدوده ويتفاعل مع تشقيقاته المختلفة، السرد الكبري هي وحدها المتسببة في بعج النصوص الكبيرة باعتبارها فاعلا بشريا يضمن الدعوة والاستمرار. وركز الأدوار الحضارية والاجتماعية التي رسمت معالم الحضارات والشعوب وليس هناك أمة حلت من السرد أو استنكفت عنه فهو القوة الخفية التي تحرك العالم^(*). بل هو لاصق بها تلحق بمجالسها وقصصها ومروياتها الشفوية المتوارثة كابرا عن كابر.

تأسيسا عليه؛ كان لزاما على الباحثين تحليل تلك المرويات لفهم البنى الأولية للإنسان، ومن ثمة فهم الحضارة في تجلياتها البنيوية المختلفة، فالوقوف على تلك المحكيات والمرويات يُمكن الباحث من فهم الأنساق الكلية، والواجهة الخلفية التي تستقر خلف إمكانات الخصوصية لكل حضارة على نحو ما فعل كلود ليفي شتراوس (1908) في دراساته المتنوعة⁽¹⁾. بل وبمكنا القيام بتنفيذ تلك المرويات التي تشكلت أوهاما في العقل التاريخي واتخذها الإنسان ذريعة ليبرّر رؤيته للعالم، من خلال جملة من الأوضاع التاريخية حين تختلط الرواية أو السرد بالسيطرة؛ تشكل تلك الأخيرة

(*) ليس أدل على ذلك من السرديات الاستعمارية التي تستوطن الأراضي بحجة أو بأخرى، وما النصوص المؤسسة للأصوليات الإسلامية أو اليهودية أو النصرانية إلى دليل على حاكمية القصة في بناء الايديولوجيا وهذا ما ذهب إليه روجي غارودي في كتبه المختلفة توضح هذه الفكرة

ينظر: - روجي غارودي، الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية.

(1) تنطلق أنثروبولوجيا شتراوس من محاولة فهم الأنساق الكلية أو القاعدية للثقافة حيث درس أنظمة القرابة والأساطير وكذلك المجتمعات البدائية/الطوطمية. وتعتبر كلا من الأسطورة والموسيقى والفن تعتبر بالنسبة له لغات رمزية ودراسته في العموم ذات أصلين هي؛

- هناك نزوع من جانب الطبيعة اتجه يعني من جانب الموضوع في اتجاه العلامة أو اللغة.
- حركة ثانية تسمح باكتشاف وإدراك الخصائص موضوع التي هي في العادة خفية ومستترة.

والملاحظ أن شتراوس عمل على اكتشاف السمات النوعية المميزة للفكر المتوحش وهو فكر يمتاز بالثبات/الطابع اللازمي وتقوم فلسفته على فكرة الثنائيات التي ركزها دي سوسير مثل: طبيعة/ثقافة، شعور/الاشعور، سحر/علم، بنية/ممارسة.

ينظر كلود ليفي شتراوس، الإناسة البنيائية، ترجمة حسن قبسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت. الطبعة الأولى 1995.

وتصبح أصوليات يحكم إليها في فصل النزاع أو إبقائه كما قرر ذلك روجيه غارودي في كتاباته عن الأصوليات الأسطورية والمرويات الكبيرة في الثقافات اليهودية والإسلام وحتى بالنسبة للغرب المعاصر.

لكن تحليل تلك المرويات نشأ في البداية كحاجة معرفية للتخلص من الدراسات التاريخية التي اتخمت البحث العلمي وجعلته يتقدم للأمام، فكان لزاما على المدرس الجديد أن يقتصر مجال بحثه على تحليل النصوص ولا شيء غير النصوص، فالنص هو الذي يصنع العالم، تلك الضرورة المعرفية أعادت الأمور إلى نصابها، من مركزية دقيقة أن لا شيء خارج النص، والإنسان في جوهره كائن نصوي. ومنذ الثورة التي أعلنها الشكلاونيون الروس ودروس اللسانيات العامة التي جمعها طلبة دي سوسر سلكت الدراسات السردية الحديثة منحاً أكثر تطوراً، ولعل هذا ما عرضه لنا "ولاس مارتن" في كتابه المهم "نظريات السرد الحديثة" التي حاول أن يخرج فيه تأثيرات الشكلانيين الروس في النقد السردى الأنكلوسكسوني فأسهب كثيراً في شرح تلك الموجهات الثقافية وفي توجيهها للسجلات النقدية بين النقاد حول فن الرواية. و أسهب كثيراً في عرض النظريات في محيطها التداولي بين 1945 إلى 1960 حيث كان نقاشه يصب في فاعلا، يأتي الاهتمام بالرواية ليحعل المدرس السردى في مداه من جهة تطور الآليات التي تستقطب النص ذاته، حيث يتم الانتقال من "نظريات الرواية إلى نظريات السرد"⁽¹⁾، ثم يحاول الناقد أن يعرض لأهم النظريات السردية التي ترسخت بفضل جهد عدد من جهود الدارسين أهمهم كلود برمون وجريغاس، وليفي شتراوس وتودوروف وبارت ومن قبل هؤلاء جميعاً فلاديمير بروب ثم الشكلانيين الروس⁽²⁾ حيث يعد البحث الذي قام به فلاديمير بروب تأسيساً وخطوة مهمة في وضع منهجية جديدة وصارمة لتحليل القصص العجيبة في كتابه المتميز مورفولوجيا الحكاية 1928، وقام بروب بدراسة الحكايات العجيبة الروسية وتعتمد الدراسة أساساً على النظرة الهيكلية الوصفية، فالحكاية بنية مركبة،

(1) ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة مصر، 1998، ص 34.

(2) السيد إبراهيم، نظرية الرواية؛ دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة 1998، ص 16.

وعن طريق تعريضها يمكننا اكتشاف واستنباط العلاقات القائمة بين مختلف الوظائف.

1- النموذج الوظيفي لبروب؛ بداية التأسيس:

اعتمد بروب في دراسته القيمة على مفهوم الوظيفة التي تعني عنده: عمل الفاعل من جهة مساره في الحكاية. وعليه فهناك ملاحظتان يقدمهما لنا فلاديمير بروب:

- إن العناصر الثابتة الدائمة في القصة هي وظائف، الشخصيات، أيًا كانت هذه الشخصيات وأيًا كانت الطريقة التي تؤدي بها هذه الوظائف، فالوظائف هي الأجزاء المكونة الأساسية للقصة.

- إن عدد الوظائف التي تحتوي عليه القصة العجيبة محدود⁽¹⁾

وتحديد الوظيفة يكون في ثلاثة موجهات مبدئية:

- وصفا موجزا للفعل الذي تمثله.

- تعريفا موجزا قدر المستطاع.

- العلامة الاصطلاحية التي أسندنا إليه⁽²⁾. ثم بين تلك الوظائف التي لا يزيد

عددها على إحدى وثلاثين وظيفة تبدأ بالرحيل وتنتهي بالتسويج، وتنقسم

هذه الوظائف بحسب الإدماج المتكرر لها إلى سبعة دوائر:

1- حقل عمل المعتدي أو الشرير.

2- حقل عمل المانع أو المزود.

3- حقل عمل المساعد

4- حقل عمل الأميرة

5- حقل عمل الطالب

6- حقل عمل البطل

7- حقل عمل البطل المزيف⁽³⁾.

(1) فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، ترجمة: عبد الكريم حسن، سميرة بن عمرو، نشر شرع للدراسات والنشر دمشق، 1996، ص 38.

(2) المرجع نفسه، ص 42.

(3) ج المرجع نفسه، ص 97/98.

2- في المفهوم؛ سرديات narratologie أم سردية narrativité:

إن هذا التأسيس الروي عمل عمله في تخرج الأوليات إما تعليقاً على النموذج، أو حذفاً منه، أو زيادة عليه، وهنا بدأ يتراكب علم السرد الذي حدّده كلا من سعد البازغي وميخان الرويلي بأنه دراسة: "القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه ويعد أحد تعريفات البنيوية الشكلاية كما تبلورت في دراسات كلود ليفي شتراوس ثم تنامي هذه في أعمال البنيويين منهم البلغاري تزيفنتان تودوروف الذي يعدّه البعض أول من استعمل مصطلح ناراتولوجي علم السرد والفرنسي ألغردا جوليان غريماس والأمريكي جيروالد برنس⁽¹⁾، وجاء في القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان أن تودوروف هو أول من اقترح هذا المصطلح سنة 1969 وذلك: "لتدريس علم لم يوجد بعد ألا هو وعلم القصة"⁽²⁾ ثم يحاول القاموس أن يعطي تاريخاً ومرجعية للأبحاث السردية عند أفلاطون ثم عند أرسطو، ثم يعطينا سلسلة من المفاهيم والدراسات التي تتجمع كلها في وحدة سمائية واحدة وهي؛ علم السرد الذي يعرفه قائلاً: "إن علم السرد، وإن كانت الشفهية موضوعه، إلا أنه يعطي لنفسه موضوعاً ليس النصوص في ذاتها، ولكن نموذجاً معيناً من العلاقات التي تتجلى فيه والتي تحدده الطريقة السردية: لكي يعزل فإنه يحدد سمات النص الأخرى. ولذا يجب عليه إذن أن يكون غير مبال للتمييز بين نص أدبي ونص غير أدبي"⁽³⁾.

وهذا ما يؤكد الباحث يوسف وغليسي حيث يجعل علم السرد فرعاً من الشعرية فيما يحيل إليه لدى بعض النقاد ولكن مباحث علم السرد عرفت ممحاكة طويلة نتيجة اتساع الفترة الزمنية بين دروس بروب 1928 وإعلان تودوروف 1969 جعل الأمر يخرج عن مصبه الأساسي نتيجة البحوث الكثيرة التي تناولت المصطلح حيث ظهر مصطلح آخر narrativité الذي يختلف كثيراً عن تأسيسات تودوروف،

(1) ميخان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي؛ إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً. المركز الثقافي العربي الطبعة الثانية. 2000. ص 103.

(2) ازوالد ديكر، جان ماري سشايغر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان. ترجمة منذر عياشي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء/بيروت. الطبعة الثانية 2007. ص 206.

(3) المرجع نفسه ص 210.

وهذا ما جعل جيرالد برنس يفرق بين المصطلح الذي اقترحه تودوروف فيقول هناك فرق بين *narratologie* علم السرد وبين *narrativité* السردية الذي لم يكتب له الذوق، فبعض دارسي السرد يفرقون بين مصطلحين على أساس أن الأول يطور نماذج نحوية تعتبر أساساً لبنية السرد وبين الأخير "السردية" الذي يستخدم النماذج النحوية لدراسة أنواع معينة من السرد⁽¹⁾ وعليه تجاوز: "علم السرد المعضلة التفسيرية التي كانت عليها وضعية قراءة النصوص فبدلاً من تفسير النصوص يسعى علم السرد إلى استخراج القوانين التي تمنح النص ما يجده المفسر من دلالات، وهو بهذا يسعى إلى تحقيق شرط علميته، أما النقطة الثانية فهي أن الدراسات السردية أسهمت في زعزعة بعض اليقينيات الأدبية القديمة"⁽²⁾.

وعليه يمكن تخرج المصطلحين في نظر الباحثين ضمن هذه الخطاطة التي رسمها لنا يوسف وغلبيسي وهي كافية دقيقة من جهة الإحالة على تنقلات المصطلح واستخداماته الترجمية المختلفة بين دارسي السرد عموماً⁽³⁾:

(1) جيرالد برنس، المصطلح السردية، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، 1987، ص 5، 6.

(2) ميجان الزويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي بيروت/الدار البيضاء، الطبع الثانية 2000، ص 105.

(3) يوسف وغلبيسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، منشورات الإختلاف الجزائر/بيروت، الطبعة 2008، ص 286.

المصطلح	narratologie	Narrativité	المرجع
محمد ناصر العجمي	السردية	السردية	في الخطاب السردية: 11، 35
المرزوقي وحيد شاكر	نظرية القصة	القصصية	مدخل إلى نظرية القصة: 231، 232
لطيف زيتوني	السردية	؟	معجم مصطلحات نقد الرواية: 107
عبد الملك مرتاض	السردانية علم السرد	؟	الف ليلة وليلة: 48 تحليل الخطاب السردية 189، في نظرية الرواية: 246، 130
محمد معتصم	السرديات	السردية	ترجمة عودة إلى خطاب الخطاب الحكاية، 245
محمد عتاني	علم السرد، علم القصة، علم الرواية	؟	المصطلحات الأدبية الحديثة ص 60، ضمن معجم
التهامي الراجحي الهاشمي	دراسة السرد	السردية	مجلة اللسان العربي ع 25، 85، ص 235
عبد السلام المسدي	السردية	السردية	قاموس اللسانيات ص 201
قاسم المقداد	التحليل السردية، علم السرد القصصي	؟	هندسة المعنى: 17، 52
عبد الحميد بورايو	علم السرديات	؟	البطل الملاحمي والبطل الضحية ص 02
رشيد بن مالك	؟	السردية	قاموس مصطلحات التحليل السيمبائي 121
عبد الرحمن أيوب	فن السرد النظرية السردية	؟	ترجمة مدخل لجامع النص لجنت ط 2، ص 98.
رشيد بن حلو	السردولوجية	؟	ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي ص 85.
عبد الله إبراهيم	السردية، علم السرد السرديات	؟	التحليل السردية: 104، 146
سعيد يقطين	السرديات	السردية الحكاية	قال الراوي 13، 14، 15
طريف شيخ أمين	القصصيات	؟	ورد في اللغة الثانية، ص 178، 182.
سعيد الغانمي	؟	الساردية	اللغة الثانية، ص 179.
بسام بركة	دراسة الرواية دراسة الحكاية	؟	معجم اللسانيات: 137.

3- السيميائيات السردية عند غريماس:

نلاحظ أن النموذج البروبي الوظيفي مارس تأثيرا واسعا في النظريات السردية المعاصرة من بينهم كلود ليفي شتراوس، ويبدو أن البحث عن الأنساق المعقولة ومحاولة تخليص العلوم الإنسانية من الترسيبات الميتافيزيقية جعل كلود ليفي شتراوس يُقيد كثيرا من مناهج علوم اللسان التي أرسى دعائمها دي سوسير، وأثبتت بمزيد من الدقة والعلمية ولكن نماذج ليست لغوية بالشكل الأكمل بقدر ما هي نماذج رياضية: "والواقع أن ليفي شتراوس قد عرف كيف يكشف في صميم الأنظمة الاجتماعية المتعددة للقراءة أو صلة الرحم بنيات جبرية structure alrigues تتألف من شبكات أو مجاميع من التحولات استعان في صياغتها على نحو رياضي ببعض المناهج الرياضية التي استعارها من كل من فايل d. well وجيبلو g. th. guilboud. وعلى الرغم أن تحليل ليفي شتراوس ذاع صيته خصوصا في دراسته لأنظمة القرابة، الأسطورة والمجتمعات البدائية إلا أنه يؤخذ عليه عدم الصرامة المنهجية وافتقار لكفاءة النماذج⁽¹⁾... فإن التحليل يتميز بأنه أبرز أهمية لاستكشاف العلاقات الحاصلة بين عناصر النص بشكل منظم، والأهم من ذلك من ذلك يتميز بأنه قدم عجالة للشروط التركيبية العامة التي ينبغي أن تتوافر في النصوص حتى تنتمي إلى نوع type محدد، هذا المخزون استفاد غريماس في تقويم عمله الذي كان أكثر رسوخا ودقة ووضوحا، والذي ركز على الخطاب السردى حيث حاول أن يجعل بنية الجملة مشاكلة لحبكة النص، لذلك كان غريماس شأنه في ذلك شأن بروب للبحث عن نحو للرواية يقوم على عدد محدود من المبادئ تتولد الأفاصيص، والمنحى العام لسردية غريماس فهي ذات تحصيل حسابي، ويبسط محمد ناصر العجمي جزء مفصليا من نظريته في كتابه "في الخطاب السردى" حيث يعرف غريماس السردية بقوله: "تقوم السردية على مجموعة من الملفوظات المتتابعة والموظفة المستندات فيها لتشاكل - ألسنيا- جعله من التصرفات الهادفة إلى تحقيق مشروع، ولقد استخلص غريماس من خلال نموذج التحليلي الذي ينطلق من خطاطة تحليلية تركز على استجلاء العناصر

(1) ينظر رشيد بن مالك، السيميائية؛ الأصول، القواعد، والتاريخ. كتاب مترجم. دار مجدلوي للنشر والتوزيع. الأردن. الطبعة الأولى 2008.
جان كلود كوكي، مدرسة باريس. ترجمة رشيد بن مالك. دار الغرب للنشر والتوزيع.

التكرارية أو المعانينمية ضمن دراسة عميقة ومستفيضة في استخلاص البنى السطحية والعميقة للنص حيث تستقر الدلالة الغريغاسية إلى مستويين:

أ- مستوى سطحي يتشعب بدوره إلى مكونين

- مكون سردي ويقوم على تتبع سلسلة التغيرات الطارئة على حالة الفواعل

- مكون تصويري أو بياني ومجال استخراج الأنظمة الصورية المبتوثة على نسج النص ومساحته

ب- مستوى عميق ويختص بدراسة البنية العميقة استناداً إلى نظام الوحدات المعنوية الصغرى⁽¹⁾.

هذا الجهد الغريغاسي هو الذي بات يعرف في الدوائر النقدية بالسيمية السردية *sémantique structurale* ولقد أعطى رشيد بن مالك في قاموسه "مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص" تحديداً للسردية يقول: "يطلق مصطلح السردية على تلك الخاصية التي تخص نموذجاً من الخطابات ومن خلالها نميز بين الخطابات السردية والخطابات غير السردية"⁽²⁾.

يعرف غريغاس السردية *narrativité* بقوله أنها "مداهمة اللامتواصل في إنجازه الخطابى، حينما يأتي الحديث عن حياة عن قصة وعن فرد أو عن ثقافة، هي مداهمة المتضمنة لحالات تتخللها تحويلات هذا ما يسمح بالقول في مرحلة أولى أننا بالإمكان وصف السردية في شكل الملفوظات للفعل تصيب ملفوظات الحالة، هذه الأخيرة التي تضمن للفواعل وجودها السيميائي في صلتها بموضوعات القيمة"⁽³⁾.

نجد أن غريغاس قد تأثر بحملة من الموجهات الكبرى منها:

- مدرسة جنيف، من خلال البحوث التي قدمها فرديناند دي سوسير من خلال الإشارات المختلفة للفروق بين اللغة/الكلام/اللسان حيث

(1) محمد ناصر العجمي، في الخطاب السردى؛ نظرية غريغاس، الدار العربية للكتاب، 1993، ص 31، 35.

(2) رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص/دار الحكمة، ط 1، الجزائر 2000، ص 121.

(3) نادية بوشقرة، مباحث في السيميائيات السردية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص 31.

ركز دي سوسير على جملة من الميزات العامة للغة في تصوره أنه:

1- اللغة موضوع شكلي وكونها شكلا ولما هيبة فإنها ذات طبيعة متجانسة وقبلي للتحليل.

2- اللغة موضوع دلالي وهندسة أشكال محملة بالمعنى

3- اللغة موضوع اجتماعي تحدد طبيعة نظام الاجتماعي⁽¹⁾

و استفاد غريماس كذلك من مدرسة كوينهاغن الوجهود التي تركها هيملس حيث أعطي أولوية للشكل على حساب اللسان، وكذلك استفاد من الدراسات التي قدمتها حقلة براغ ممثلة في أقطابها رومان ياكسون وأندري مارتيني وترويتزكووي حيث حصرت أبحاثها في مجال الفونولوجيا أو علم الأصوات، وتلمح أن غريماس يتصور أن مفهوم الشعرية متضمن في المعنى وهو مرادف عنده لمفهوم الأدبية le terme poétique donné comme synonyme de littéraire⁽²⁾.

وهنا نجد أن غريماس عمل على تمثل نموذجية بروب حيث استبدل مفهوم الوظيفة بمفهوم أكثر تقنية للملفوظ السردي، وهنا تعرفنا على مفهوم الوحدة السردية التي من خاصيتها صيغتها الاستبدالية⁽³⁾ فالوحدة لا تتحدد إلا من خلال الوحدات والانفصالات بين الملفوظات السردية ذاتها، وهذا ما يسمح لنا بدراسة الثنائيات التعيدية في النص من خلال دراسة حركة أو مسار البطل والبطل المزيف.

وهذا ما يحدد في المنتهى البرنامج السردية من خلال تحصيل شفاف لذات الحالة، وذات الفعل، وعليه فسيمائيات الفعل تنطلق من إنجاز الذات لفعلها، وفاعليتها في المسار السردية من خلال جملة من الاصطلاحات الضرورية تمثل عُدة الباحث التحليلية مثل: القدرة، الكفاءة، القدرة، الإنجاز، الرغبة... هذه التشاكلات تقودنا إلى استخلاص مبني النص وحركة المعنى الداخلي في شكل استخلاص منطقي يسميه غريماس "المربع السيميائي" و يقوم المربع على جملة من العلاقات المركزية هي:

(1) جان كلود كوكي، السيميائية مدرسة باريس ترجمة رشيد م مالك، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص 27.

(2) Gérard Lessons; introduction a la poétique, approche des théories de la littérature. Edition paris. Dunod 1995. p 165

(3) نادية بوشقرة، مباحث في السيميائيات السردية ص 29.

- علاقة التناقض

- علاقة التضاد

- علاقة التضاد التحتي

- علاقة التضامين⁽¹⁾.

ولعل هذا ما جعل غريماش يهدف إلى أن تصبح السرديات: "علما كليا ما دامت تهتم بالبنى الحكائية في إطارها الشكلي غير المحدد، والمعبر عنها سيميائيا بالبنية السطحية قصد الكشف عن اللغة الباطنة المتفق على تسميتها بالبنية العميقة"⁽²⁾.

وهنا نشير إلى أن قيمة التحليل السيميائي تكمن في تتبع الوصلات والفصلات التي تشكل قيمة التحويلات الكبرى التي تربط الفاعل بموضوع القيمة وهنا ترسم جملة البرامج العاملة.

وعليه يمكننا القول أن سيميائيات غريماش تشكل بحق دفعا قويا للدراسات السردية التي تحاول دراسة النص وترتيب أنساقه الداخلية والخارجية ولكن موت غريماش حال دون لمّ شتات هذا المخزون النظري والمصطلحي⁽³⁾.

(1) للتوسع أكثر ينظر: رشيد بن مالك؛ قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 23، 24، 25، 26، 27. و ينظر كذلك بعض كتب غريماش:

- maupassant; la sémiotique du texte exercices pratiques, seuil, paris. 1976.

- Du sens; essais sémiotiques. seuil paris.

- Sémantique structurale; recherche de methode; paris 1966.

(2) نادية بوشقرة، المرجع السابق، ص 29.

(3) لمزيد من التدقيق في الموضوع ينظر رشيد بن مالك/مقدمة في السيميائيات السردية، دار القصبة للنشر الجزائر 2000.

فلسفة التأليف بين الأدب والتاريخ

هرمينوسيا الزمن والمحكي عند بول ريكور

عبد الله بريمي⁽¹⁾

تقديم:

إن كل تجربة إنسانية، هي في العمق تجربة لسانية، لذا فالإنسان لا يتعرف على نفسه إلا من خلال السيرة التأويلية التي تقوم بدور الوسيط بين الذات وذاقتها من جهة، وبينها وبين العالم من جهة أخرى. ذلك أن فهم عالم العلامات، هو الوسيلة الجوهرية لفهم الذات وإدراك جوهرها الإنساني، وفي الواقع لن يكون هناك إنتاج معنى وتداوله، لو لم تكن العلامات الأداة التوسيطية التي بفضلها تبحث الذات الإنسانية على تحديد موقعها وإبراز كينونتها.

إن العلاقة بين الرغبة في الكينونة والرمزية تعني أن طريق معرفة وإدراك الذات بواسطة الذات، أو عن طريق الوعي في أبعاده الحرفية هو طريق قصير، وليس هناك من طريق مفتوح سوى الطريق الطويل الخاص بتأويل العلامات. وهذه هي الفرضية التي يدافع عنها ريكور في مشروعه الهرمينوسي، وهي الفرضية التي يطلق عليها «التفكير المحسّد؛ أي الكوجيتو الذي يجعل من عالم العلامات وسيطا»⁽²⁾. ويمكن اختصار هذا المشروع في صيغتين أساسيتين هما: «الرمز يبعث على التفكير»⁽³⁾ و«التفسير أكثر يؤدي إلى فهم أحسن»⁽⁴⁾.

-
- (1) باحث من المغرب.
(2) Paul Ricoeur: Le Conflit des interprétations; Ed; Seuil; Paris; 1969 Col, L'ordre Philosophique p. 260
(3) Ibid; p. 284
(4) Paul Ricoeur: Du Texte à L'action; Essais d'herméneutique; II. Collection Esprit Seuil; 1986.; p. 22

فأما الصيغة الأولى فتختصر جيدا فلسفة ريكور في الإرادة، وأما الثانية فتشرح الباب أمام التصارع أحيانا، والتفاعل أحيانا أخرى بين مقاربتين هرمينوسيتين هما: التفسير الذي يرتبط بمحفل العلوم الطبيعية، والتأويل الذي لا يقترب من الملاحظة التحريية، ولكنه يسير في الطريق الفكري الذي يفتح النص؛ أي الطريق الذي يقتضي من القارئ معرفة موسوعية ونزوعا استكشافيا يتجاوز البنيات السطحية أو المعرفة المباشرة للنص. وهذا يتطلب إعادة تنظيم العمل استنادا إلى علاقات جديدة مبنية وفق ما يستدعيه التداول الرمزي للكائنات والأشياء. ولقد عمل ريكور على التوفيق بين المقاربتين (المقاربة الطبيعية والمقاربة الهرمينوسية)، لأن التفسير والفهم ينتميان معا إلى فعل القراءة، والقراءة هي الفعلية الجدلية التي تجمع بين هذين الموقفين بوصفها استعادة للمعنى وامتلاكاً له، إذ «لا يكون الفهم والتفسير قطبي علاقة إقصاء، إنما لحظات نسبية لسيرورة مركبة يمكن أن نسميها تأويلاً»⁽¹⁾.

إن بناء فلسفة للذات والوجود معا، لا يمكن أن يستقيم إلا بالعودة إلى الرمز، باعتباره تعبيرا لسانيا يملك معنى مزدوجا، «فمن خلال الرمز كذلك، وداخله، استطاع الإنسان تنظيم تجاربه الحياتية في انفصال عن العالم. وهذا ما جنبه التيه في اللحظة وحماه من الانغماس داخل عالم بلا أفق ولا ماض ولا مستقبل ضمن الأبعاد المباشرة لـ "ال هنا" و "الآن"»⁽²⁾. ومهمة التوقف عند الرمز ليس فقط كشف معناه الباطن، بل محاولة اكتشاف كل ما فيه من ثراء وسمو التجربة الإنسانية؛ أي اكتشاف العالم الذي يحيلنا إليه، بعد أن نكون قد كشفنا عن كل القوى الخفية التي كانت كامنة داخله. وبعبارة أخرى، إن ريكور لا يتابع الأنطولوجيا بشكل مباشر، إنما يتوخى بلوغ الوجود عن طريق الرموز والدلالات؛ فيما أن كل أنواع الفهم الأنطولوجي لا بد أن يعبر عنها باللسان، إذن فكل الأبحاث الظاهرية التي تصبو إلى بلوغ فهم الوجود، لا بد لها من دلالات؛ وبالتالي فالهرمينوسيا ليست سوى علم الدلالات.

يظهر، من خلال هذا، أن ريكور إذ يتطرق في هرمينوسيته لأنطولوجيا الفهم، فلائها تمثل الهدف الأسمى، فهو لا يهدف إلى التحليل المباشر لماهية الفهم، إنما

(1) Paul Ricoeur: Du Texte à L'action; op.cit p. 162

(2) Jean Molino: Interpréter in L'interprétation des textes; ED; Minuit 1989; p. 32

ينطلق من طريق طويل هو التدقيق في أدوات التأويل وآلياته، ليلقي من خلاله نظرة إجمالية على أنطولوجيا الفهم. وبعبارة أخرى، يحاول ريكور تأسيس هذا الفهم على اكتشاف المستويات الدلالية والرمزية للغة التي تتيح للذات فهم نص من النصوص انطلاقاً من رؤية معينة للحياة.

زيادة على ذلك، فإن هذه الذات في ضوء قراءة ريكور لفرويد وماركس ونيتشه "سادة الشك" الثلاثة، حسب عباراته، لم تعد أمراً يقينياً، بل غدت أمراً مفترضاً واحتمالاً، والوعي غداً وهما زائفاً، ولا تكتشف الأنا عن نفسها، إلا من خلال الحركة الهرمينوسية داخل خطاب اللغة، حيث إن الوعي بوصفه وعياً زائفاً «يقول شيئاً آخر غير ما يقوله ويعتقد أنه يقوله»⁽¹⁾. وبعبارة أخرى، ترمي الهرمينوسيا هنا إلى إزالة الوهم عن الرمزية من خلال كشف القوى المخفية داخلها. والذات تبدأ من اللغة لأنها هي التي تشيد مسألة المعنى. وحيث إن كل فهم يعبر عن نفسه أولاً ودائماً في اللغة.

إن إعطاء ريكور أهمية خاصة للذات كان نتيجة اقتناعه الراسخ بأن المعرفة المباشرة اليقينية كما أرادها ديكارت وهوسرل من بعده لم تعد ممكنة، ولعل أكبر سلاح استخدمه في حقل التوسط بالعلامات والنصوص، نظريته في الخطاب التي استقاها من اللساني إميل بنفنيست Benveniste، ثم استثمارة الواعي لنظرية الأفعال اللغوية التي أخذها عن فلاسفة اللغة العادية خاصة سورل Searle وأوستين Austin من خلال تركيزه على الأبعاد التداولية للخطاب.

فالخطاب حدث يقوم على وحدات مختلفة؛ فإذا كانت اللغة عبارة عن نسق من العلامات؛ أي العلامات الصوتية والمعجمية، فإن الوحدة الحقيقية للغة - حين تتكلمها، أي حين نحققها ونجزها بالفعل - هي استعمالنا لجمل بأكملها، وبالتالي فإن الجملة هي الوحدة الحقيقية للخطاب الذي قد يكون كتابة أو شفهاً. «إن لسانيات الجملة هي التي تدعم جدل الحدث والمعنى، الذي تنطلق منه نظريتنا، أي نظرية النص»⁽²⁾.

ولا يتبدى النشاط الهرمينوسي عند ريكور حصرياً، في مقارنة النصوص، بل هو أيضاً نشاط للأفعال والممارسات. وبعبارة أخرى، يمكن للفعل حسب ريكور أن يفهم

(1) Paul Ricoeur: Le Conflit des interprétations; op.cit; p. 171

(2) Paul Ricoeur: Du Texte à L'action; op.cit; p. 103

بوصفه نصيب، وبالمقابل يمكن للنص أن يُدرك بوصفه فعلا وممارسة. والنص والتفعل هما موضوعا الهرمينوسيا

بناءً على ما سبق، فإن أيّ تعامل مع تجربة المعنى توليداً وتأويلاً، لا يمكن أن يتم في غياب وسائط ملموسة، يتعلق الأمر عند ريكور، بالنصوص سواء كانت مكتوبة أو شفوية أو كل الوقائع الدالة؛ «فلا وجود للمعنى إلا من خلال استثماره في وقائع مادية قابلة للإدراك والمعاينة. قد يتعلق الأمر بالنصوص المكتوبة أو الشفهية، كما قد يتعلق الأمر بما ينتجه الإنسان من وقائع غير جسدية وطقوسه، كما قد يكون ذلك بادياً من خلال الأشياء التي يودعها الإنسان قيما دلالية تسجل امتداده في ما يوجد خارجه. إن الدلالة لا تكثر للمادة الحاملة لها، وهذا معناه أن التجربة الإنسانية كلية وتحتاج، لكي تكشف عن نفسها، إلى مواد تعبيرية بالغة الغنى والتنوع»⁽¹⁾. ذلك أن الأصل في الإمساك بالدلالات لا يمكن أن يكون من طبيعة تجريدية؛ فال مجرد عام ويتميز بالكلية الدلالية التي تخرج من حسابها كل التقطيعات والتفصلات الدلالية التي تولد الثقافي والرمزي.

إن الإمساك بالدلالة، لا يكون إلا من طبيعة الملموس والحقق لأنه هو الذي يغني التحريكة الهرمينوسية ويعطيها أبعادها وتلويناتها الثقافية والإيديولوجية. إنه يخصصها ويشخصها، وهذا ما يتبدى من خلال تصور ريكور للزمن والسرد؛ باعتبار السرد آلية التوسط الموضوعي بين عالم القيم المجردة وتحققاتها في الفعل الإنساني.

1 - السرد والزمن والتجربة الإنسانية

إن السرد في تعريفاته الأكثر بداهة، هو تجربة زمنية مدركة من خلال فعل تمثيل ذلك أننا «لا نستطيع صياغة حدود الزمنية من خلال خطاب ظاهراتي مباشر، فالزمنية تشترط توسط الخطاب غير المباشر الذي يوفره السرد»⁽²⁾. بمعنى آخر، إن الأصل في الإمساك بالدلالات لا يمكن أن يكون من طبيعة تجريدية فالجهد عام

(١) سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن الطبعه الأولى 2003، ص 145/146.

Paul Ricoeur: Temps et récit, III le temps raconté, éd Seuil, Paris (Col (2)
L'ordre Philosophique) 1985, P: 435

ويتميز بالكلية الدلالية التي تخرج من حسابها كل التفطيمات والتفصيلات الدلالية التي تولد الثقافي والرمزي.

لذا فإن محاولة التفكير في المجرد لا يمكن أن تتم إلا من خلال أشكال محددة مرئية تمنحه تلوينا خاصا؛ لأن التجسيد هو المدخل الرئيسي نحو خلق سلسلة من الأنساق التي تقوم بتنظيم مجموعة من القيم في قوالب محددة. والمعنى بكل غمعاته الذي يُسند هذه القيم لا يمكن أن يدرك بصورة فعلية إلا من خلال تحقق هذه القيم وتجسيدها في أدوار، أو وظائف، أو مؤسسات تخرج هذه القيم من تجريدتها وتمنحها وجهها مشخصا، وذلك بإعطائها مضمونا وصيغها في وعاء يتم من خلاله تحديد السياق أو التلوينات الثقافية التي تخصص هذه القيم وتخرجها من لا زمنيته المطلقة إلى زمن ومكان محددين.

إن التحول من النظام القيمي العام والمجرد، إلى التحقق الخاص لا يمكن أن يتم إلا باعتماد سلسلة من القواعد والأنساق، التي يتم بها تحيين القيم داخل سياق محدد. ولا يتم هذا التحول عن طريق الصدفة، بل هو تحول محكوم باستراتيجية تنظر إلى الدلالة بوصفها ضرورة تداولية يتحكم فيها محفلا الإنتاج والتلقي.

«والحدث شكل مرئي، لذا وجب النظر إليه باعتباره الممر الضروري الذي تفرضه الأفكار لكي تشق طريقها إلى الناس. فهؤلاء لا يلتقطون في التجربة المحسوسة مفاهيم مجردة، بل يعرفون على وقائع هي سبلهم الوحيد لتمثل المفهوم على شكل سلوك فعلي أو محتمل. وتلك هي إحدى الوظائف الرئيسة للسرد: التخلص من التفكير المجرد من خلال صبه في وعاء الحدث الزمني. وعر الحدث يغني المجرد وتزداد المساحات التي يعطيها اتساعا»⁽¹⁾.

إن الإمساك بالدلالة، لا يكون إلا من طبيعة الملموس والحقق لأنه هو الذي يغني التجربة التأويلية ويعطيها أبعادها وتلويناتها الثقافية. إنه يخصصها ويشخصها في نصوص مكتوبة أو منطوقة أو واقعة أو شكل ثقافي ما؛ لأن التجربة الإنسانية كلية وتحتاج لكي تكشف عن نفسها إلى مواد تعبيرية باللغة الغني والتنوع. وهذا ما تبذل

(1) سعيد بنكراد: "التأويل، التعيين والتعدد والانهائية الدلالات"، جريدة العلم الثقافي السبت

لنا من خلال تصور ريكور للسرد باعتباره آلية التوسط؛ إذ من خلاله تستطيع الذات تحويل أحكام وحقائق مجردة إلى كيانات مجسدة أو سلوكيات محسوسة، «لأننا لا نفهم ذواتنا إلا بتخفايا علامات البشرية المشوشة في الآثار الثقافية. فماذا كنا سنعرف عن الحب والكراهية عن المشاعر الأخلاقية، وبصفة عامة عن كل ما نسميه ذاتنا لو لم يتم التعبير عن كل هذا في اللغة ولم تتم مفصلته والإفصاح عنه بواسطة الأدب؟»⁽¹⁾.

وهو ما يتضح كذلك من خلال تعريف ريكور للزمن، «فالزمن لا يمكن أن يكون إلا محكيًا، ولا وجود لزمان خارج تجربة إنسانية تعبر عن نفسها من خلال فعل وردة فعل، أي يجب أن تكون منظمة في الممارسة الإنسانية لا خارجها. لذلك فالوجود الوحيد الممكن هو الوجود المشخص، أما التجريد فهو يشير إلى حالات افتراضية يطلبها الإجراء المنهجي، إلا أنها لا تشكل حالة يقاس من خلالها الوجود الإنساني باعتباره بؤرة للتنوعات الثقافية».⁽²⁾

إن هذا التصور لمفهومي السرد والزمن يضعنا أمام التساؤل الآتي:
إلى أي حد يمكننا أن نؤمن في الافتراض بأن الزمن لا يصير إنسانيا إلا عندما يصير محكيًا؟ وكيف ندرك أن المرور بالمحكي هو ارتقاء بزمان الكون إلى زمن الإنسان؟

من بين القضايا التي حظيت باهتمام ريكور كثيرا - والتي استهل بها كتابه "من النص إلى الفعل" - اهتمامه بالوظيفة السردية، وصلتها بأبحاثه السابقة عن الاستعارة، والتحليل النفسي، والرمزية، ثم انطلاقه نحو الافتراضات النظرية والمنهجية التي يركز عليها بحثه حتى يصل إلى التقاليد الظاهرانية والتأويلية التي يرتبط بها. حيث توضح أعماله المخصصة للوظيفة السردية القول بوجود وحدة وظيفية بين الصيغ والأجناس السردية المتعددة، على أساس «أن الطابع المشترك للتجربة الإنسانية المميز والمتفصل والموضح من لدن فعل المحكي في جميع أشكاله، إنما هو الطابع الزمني. فكل ما يحكيه يحدث في الزمن، ويستغرق زمنا ويجري زمنيا. وما يحدث في الزمن يمكن أن يحكى».

(1) Paul Ricoeur: Du Texte à L'action; op.cit. p; 116 .

(2) سعيد بنكراد: "مات ريكور عاشت التأويلية"، ملحق فكر وإبداع جريدة الاتحاد الاشتراكي الجمعة 3 يونيو 2005، العدد: 7952 ..

ويمكن لأي سيرة زمنية ألا يُعترف لها بهذه الصفة إلا بقدر ما هي قابلة للحكي بطريقة أو بأخرى»⁽¹⁾.

فالزمن مبني على شكل حكاية، والذات - عند ريكور - لا تدرك نفسها إلا عبر رمز وحكاية؛ أي على نحو غير مباشر، عبر علامات هي رموز ونصوص، أي عبر وسيط لغوي. لهذا يرى أن إعادة التصوير أو التشكيل التي يقوم بها السرد تؤكد هذا الجانب من المعرفة الذاتية؛ ونقصد بذلك أن الذات لا تدرك ولا تعي ذاتها انطلاقاً مما توفره الواقعة في أبعادها التعيينية والأولى، بل بطريقة تستطيع معها الذات التخلص من المطلق والعام للتوغل في الخاص والثقافي. أي من خلال انزياح العلامات الثقافية بجميع أنواعها، التي يتم إنتاجها استناداً إلى سيرورات رمزية توسطية تنتج دائماً وأساساً الفعل، ومن ضمنها السرد. فهناك ارتباط دالّ بين الوظيفة السردية والتجربة الإنسانية؛ ووفق هذه الأطروحة «فإن الزمن يصير إنسانياً في الحدود فقط التي يتم فصل فيها بطريقة سردية»⁽²⁾.

إن السرد من هذا المنظور يمنح الأشياء أبعاداً تزيحها عن دوائر التفعية والمباشرة إلى ما يشكّل عمقا دلالياً وأداة حاسمة في تنظيم التجربة الإنسانية؛ «فبفضل بنية الحكايات التي تحكي ما حدث في "ذلك الزمن" يتحدد اتجاه تجربتنا، أي يصبح لها امتداداً زمنياً، له بداية وله نهاية، ويشحن حاضراً بذاكرة وأمل»⁽³⁾.

وتعدّ الحبكة القصصية طريقة في إعطاء الذات الإنسانية الملفكة باستمرار شكلاً محققاً وصورة ملائمة لكافة تجاربها. إن الحبكة بمعنى آخر خطاطة تخيلية تساعدنا على التأليف بين مجموعة من الملاحظات والقصود والدوافع والخلاصات غير المرغوب فيها واللقاءات والشدائد والانفراجات والنجاح والفشل والسعادة⁽⁴⁾. إنها، وفق هذا التصور، تشكيل وصياغة لتجربتنا في هذه الحياة، كما أن «كل تصوير سردي يتضمن بالضرورة إعادة تشكيل لتجربتنا الزمنية»⁽⁵⁾.

-
- (1) Paul Ricoeur: Du Texte à L'action; op.cit; p. 12
(2) Paul Ricoeur: Temps et récit I; L'intrigue et le récit historique, Seuil; Paris 1983; (Col L'ordre Philosophique); p. 7
(3) Paul Ricoeur: De l'interprétation; Essai Sur Freud; Seuil 1965; p. 49
(4) Paul Ricoeur: Entretien avec le Monde; ED. La Découverte 1984; p. 168
(5) Paul Ricoeur: Temps et Récit I; L'intrigue et le récit historique; Coll L'ordre Philosophique Seuil Paris 1983; p. 7

فإذا كانت التجربة المعيشة متضاربة في أساسها، فإن السرد والفن عامة
يجلب لها التوافق ويمنحها صيغا وأشكال تعبيرية تنظمها في قوالب وتعطيها
انسجاما حقيقيا. فالسرد ليس فقط صيغة تصويرية وتمثيلية للحياة يعمل على إعادة
إنتاجها، بل هو إنتاج وابتكار وتوليد دلالي. إنه يستعير من الحياة، ولكنه يحولها
وهو يقوم بهذا التحويل عن طريق الحبكة لذلك يفضل ريكور استعمال بناء
الحبكة *mise en intrigue* باعتباره مفهوما يسعى إلى تحويل الأحداث والوقائع إلى
قصة، ويسعى كذلك إلى التأليف بين عناصر متنافرة في حالاتها وأهدافها وآفاقها غير
المتوقعة.

لا شك أن الحبكة تهتم بالتركيب والتأليف بين العناصر المتنافرة، لكنها بهذا
الفعل ألا تعكس ذلك النشاط الذي تنطوي عليه الحياة؟ ألم تكن الحياة نفسها في
واقع الأمر تأليفا بين المتنافرات؟

إن الإنسان لا يصل دائما إلى تحقيق مبتغاه وفي نوع التأليف الذي يرغب أن
تكون به حياته، لكن ما هو أساسي هو أن تجربتنا الزمنية ستظل تجربة كلية فاقدة
لأشكالها دون سرد يقوم بمفصلاتها ويعطيها أبعادها الثقافية والتاريخية، «إن معنى الحياة
الإنسانية الواقعية، سواء أكانت للأفراد أم للجماعات، هو معنى الحككات... و
الحياة ذات المعنى هي الحياة التي تتوق إلى تماسك قصة ذات حكمة. ويتصور
الفاعلون التاريخيون حياتهم، وهم يتطلعون إلى الأمام، على أنها قصص ذات
حككات»⁽¹⁾.

فالسرد، هنا، طريقة في رصد الحياة وابتكار مناطق داخلها والكشف عن حالات
وتحولات الكائنات داخلها. إنه إنتاج والإنتاج معناه الخروج من الدائرة المحدودة والضيقة
للوصف الموضوعي إلى ما يحيل على التأويل باعتباره سلسلة من الإحالات البانية
لسياقاتها الخاصة. وهو صيغة لوعينا بالزمن وعدم إدراك هذه الحقيقة «سيفوت علينا
فرصة معرفة أن التفسير التاريخي مرتبط بالفهم السردى»⁽²⁾. كما أنه هو الذي يعطي

(1) هايلدن وايت "ميثاقها السردية" ضمن الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور،
ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1999، الدار البيضاء،
ص 192/193.

(2) Paul Ricoeur: Du Texte à L'action; op.cit; p. 15

للمرمن كافة تحقيقاته «والحبيكات التي يتدعها تسعفنا على أن نشخص بحريتنا الزمنية المضطربة الفاقدة للشكل واليكماء في حدّها الأقصى»⁽¹⁾ «وإن الوظيفة المرجعية للحبكة تكمن داخل قدرة التخييل على تشخيص التجربة الزمنية شبه الخرساء»⁽²⁾. من ثم فالسرد باعتباره وسيطا موضوعيا يوفر معرفة للذات عبر تأويلها، إنه يوفر لها وجودا رمزيا تخييل به وجودها. كما أن وجودنا لا يمكن أن يتفصل عن المعنى الذي نعطيه لأنفسنا. فغير حكيما لفحصنا الخاصة نعطي لأنفسنا هوية. فإن تفهم الكائن الذي هو نحن على نحو جوهري، أو أن نسعى لتفهم الحوادث الإنسانية وتعليلها، كل هذا لا يتم إلا من خلال حكي قصة. فالحياة سلسلة من المتواليات السردية أو كما قال ريكور تروى الحياة ويعاش السرد. حيث يمثل السرد لديه منزلة أنطولوجية، ويتحول إلى مصدر أولي من مصادر المعرفة بالذات وبالعالم. إنه فعلا وسيلة استكشاف أنطولوجية لعلاقتنا بالموجودات وبالوجود. والسرد هنا يتجاوز دلالة التقنية التي تحصره في أشكال السرد التخيلي المعهودة كالرواية والقصة والمقامة... ليعبر عن مفهوم أنطولوجي أوسع بما ينطوي عليه من فعالية تحكم كل ما يحدث في الزمن، ويتعاقب فيه وينتظم داخله وفق صيغة معينة. والسرد، بهذا المعنى، ليس هو قرين الوجود فحسب، بل هو الشرط الضروري لهذا الوجود، وذلك من حيث هو تعبير عن شكل الوجود في العالم، وطريقة التموضع في الزمن. هذا الوجود مشروط باللغة باعتبارها وسيطا للفعل الإدراكي، حيث لا يمكن فهم الوجود الإنساني وإمكانات الفعل الإنساني إلا من خلال تحليل الرموز والنصوص التي تشهد على ذلك الوجود. إن هذه الإمكانيات لا تستفي مشروعيتها ومعقوليتها إلا عبر السرود ومحاكيات الحياة. إذ يقوم السرد بإعادة نسج العالم المتخييل وتوزيعه داخل الحبكة، وهو أمر يشبه فهم الواقع، «فالتخيال القدرة على "قول" الواقع وفي إطار الخيال السردى على وجه التحديد، على قول الممارسة الواقعية إلى حد أن النص يستهدف قصديا أفق واقع جديد يمكن أن نسميه عالما. ويتخلل عالم النص هذا الفعل الواقعي لكي يضيف عليه تصورا جديدا، أو إذا صح القول، لكي يحول صورته»⁽³⁾.

(1) Ibid; p. 17

(2) Ibid; p. 17

(3) بول ريكور: ورد في كتاب: الوجود والزمان والسرد، مرجع مذكور ص 81.

فمن خلال القصص والتواريخ نحصل على دليل الممكّنات الإنسانية. فداهية الإنسان، حسب ريكور، تتحدد بقراءة القصص والتواريخ التي تبرز كامل نطاق الإمكانيات الإنسانية، وبدلاً من تصوير الأدب الخيالي كمجرد شاح للموهب، يصر ريكور على إظهار أن الأحيولة لا تشير إلى الواقع فقط، بل "تقوله" فعلاً. فالأعمال الخيالية لا تقل واقعية عن الأشياء التي تقوم بتمثيلها. فالتخييل تكثيف للواقع باشتراعه عالمًا ممكنًا يستطيع التقاطع مع عالم القارئ. ومن رأي ريكور، «فإن الخطاب السردي لا يعكس فقط، أو يدوّن تدويناً سلبياً وحسب، عالماً مصنوعاً سلفاً، بل ينشئ المادة المعطاة في الإدراك والتأمل ويطوّعها ويخلق منها شيئاً جديداً، تماماً مثلما يطوّع الفاعلون الإنسانيون أفعالهم ويحوّلونها إلى صيغ متميزة من الحياة التاريخية خارج العالم الذي يرثونه بوصفه الماضي الذي عاشوه»⁽¹⁾.

والنص السردى مهما كان النوع الذي يتمظهر فيه سواء كان أسطورة أو قصة أو رواية ينطوي على أفقين: أفق التجربة وهو أفق يتجه نحو الماضي ولا بد أن يكتسب صياغة تصويرية معينة، تنقل تتابع الأحداث إلى نظام زمني فعلي، وأفق التوقع وهو الأفق المستقبلي الذي يعيد به النص السردى، إنتاج أحلامه وتصوّراته وخیالاته. ويوكل للمتلقى أو القارئ مهمة تأويلها.

هكذا نتبين أن السردية تسلسل زمني، ماضٍ وحاضر ومستقبل، وأن البنية السردية بنية حركية، أي هي النظام الزمني الفعلي والتحقيق. وفعل الحكى في عمل ريكور يعدّ وسيطاً بين الوجود والزمن حيث أن كل ما يحكى هو بمثابة هيكل أو عظام فنية تخلق وتبدع الأشكال والصور للزمن الإنساني الفاقد لشكله. فالحياة ذات المعنى هي الحياة التي تشوق إلى تماسك قصة ذات حبكة. والحبكة هي الوحدة السردية التي تجعل من الكل المتناثر شيئاً واضحاً ومنسجماً ومفهوماً بلغة ريكور⁽²⁾، «ومفاهيم كالحداث والحبكة والوظيفة السردية والتخييل، السردى مجتمعة لها علاقة بتحويل الزمن من متصل غير دال إلى حالة تمثل فيها الزمن ضمن وعاء القيم المشخصة في وقائع إنسانية ألفها القارئ واطمأن إليها»⁽³⁾.

(1) هايدن وايت "ميتافيزيقا السردية" ضمن الوجود والزمان والسرد مرجع مذكور، ص 200.

(2) Paul Ricoeur: Du Texte à L'action; op.cit. p. 15

(3) سعيد بنكراد: "مات ريكور عاشت التأويلية" مرجع مذكور.

هذا الاطمئنان يعني امتلاك الذات القارئة أفق عالم ضمني يحتوي على الأفعال والأحداث والشخصيات. والملازمة تسمى القارئ إلى أفق تجربة العمل في الخيال، وإلى فعله أو فعلها الواقعي.

إن أفق التوقع وأفق التجربة يواحد باستمرار أحدهما الآخر، ويتداخل ببعضهما البعض. وهذه النظرة نستطيع التحدث عن اندماج الأفاق المؤدي إلى فهم النص.

إن المسافة بين السرد والحياة تتلاشى وتختفي لدى بول ريكور، من منطلق أن القراءة تعدّ طريقة للعيش في البنية الخيالية للنص الإبداعي، وبهذا المعنى يذهب بول ريكور إلى أن القصص تروي، ولكنها أيضا تعاش على نحو متخيل.

«لقد صار بإمكاننا، في هذه المرحلة من التحليل، أن نمسك بالكيفية التي يصطحب فيها السرد والحياة، لأن القراءة نفسها هي أصلا طريقة للعيش في عالم العمل الخيالي، وبهذا المعنى يمكننا القول إن القصص تروي، ولكنها أيضا تعاش على نحو متخيل»⁽¹⁾. «إننا نعيشها لأنها تتضمن إعادة صياغة تجربتنا الـرمزية - الكلية والكماء - في الوجود بفعل التخيل. «والتخيل السردى يحاكي الفعل البشري من خلال مساهمته في إعادة تشكيل وصياغة بنياته وأبعاده بحسب التشخيص المتخيل للحبكة. والتخيل يملك هذه القدرة على إعادة صنع الواقع العملي في الحدود التي يستهدف فيها النص أفقا جديدا للواقع أسمى عالما»⁽²⁾. ويمكن تحديد التأويل، ليس بوصفه بحثا في النوايا النفسية المخفية وراء النص، بل بالأحرى بوصفه تفسيرا للوجود في العالم المعروض في النص.

ما يجب تأويله في النص هو العالم المقترح الذي يمكن للذات أن تسكنه وفيه تطلق العنان لإمكاناتها الخاصة في إدراك الأشياء والpossibilities. يقول ريكور: «كلما انحرف الخيال عما نسميه بالواقع، في اللغة والنظرة العاديين، ازداد اقترابا من قلب الواقع، الذي ليس هو بعالم الموضوعات المتضاربة، بل العالم الذي قُذِفنا إليه عند ميلادنا قذفا، ونحاول فيه أن ننظم أنفسنا باشتراع ممكناتنا الداخلة عليه لكي، نعيش ونسكن فيه»⁽³⁾.

(1) بول ريكور: "الحياة بحثا عن السرد" ضمن الوجود والزمان والسرد مرجع مذكور ص 49/48.

(2) Paul Ricoeur: Du Texte à L'action; op.cit; p. 23

(3) بول ريكور: ورد في كتاب: الوجود والزمان والسرد مرجع مذكور، ص 83.

هنا يكون التأويل عصب الحياة الإنسانية وقطبها الأساسي، لأن الحياة ليست
إلا شكلا نفعيا بيولوجيا إذا حلت من التأويل الذي يلعب فيه السرد والخيال دور
الوسيط أثناء محاكاة فعل الإنسان ومعاناته التي تشكل لحمة الحياة، ومنه يتم سرد
الحياة بطريقة رمزية.

لذلك اعتبر أرسطو «السرد محاكاة فعل ما»⁽¹⁾ والمحاكاة لا تعيد نسخ الفعل
بل تنتج وتبتكر أفعالا جديدة. لهذا يتميز الفعل الإنساني عن غيره من باقي
الكائنات، بامتلاكه القدرة على التعبير والمفهمة المستمدتين من اللغة، وهو ما يسمي
ريكور بدلالة الفعل. ويتبدى هذا الفعل في أرقى صورته في العلاقة التي ينسجها السرد
مع الحياة «وإذا صحَّ أن الخيال لا يكتمل إلا بالحياة، وأن الحياة لا تفهم إلا من
خلال القصص التي نرويها عنها، إذن فالحياة المبتلاة بالعناء بمعنى الكلمة الذي
استعرناه من سقراط، هي حياة "تروى"»⁽²⁾.

إن الفرضية التي يؤدِّ ريكور، دائما، الدفاع عنها، يمكن صياغتها على النحو
الآتي: هناك علاقة جوهرية بين فعالية سرد قصة ما وبين الطبيعة الزمنية للتجربة
الإنسانية، هذه العلاقة ليست عرضية بل تمثل شكلا ثقافيا ضروريا، بحيث يصير
الزمن إنسانيا، فيصاغ بصيغة سردية، ويكتنز السرد بمعناه الكامل حيث يصبح شرطا
أساسيا للوجود الزمني. لذلك اعتبر ريكور فرضية «القصص تروى ولا تعاش، والحياة
تعاش ولا تروى»⁽³⁾ مجرد مغالطة، لأن عملية بناء الحياة في السرد شيء ممكن، من
حيث هو «تفاعل بين عالم النص وعالم القارئ». هكذا يصير فعل القراءة اللحظة
الحاسمة في التحليل بكامله. فعليها تتركز قدرة السرد على صياغة تجربة القارئ»⁽⁴⁾.
وحين يتيح السرد الفرصة لريكور بأن يفكر بالزمن والخيال معا، فإنه يوفر له
الاستراتيجية اللازمة لوصف "الممكن". لأننا من خلال قراءة القصص والتواريخ نتعلم
ما "الممكن" إنسانيا.

(1) Paul Ricoeur: Temps et Récit I; op.cit; p. 70

(2) بول ريكور: "الحياة بحثا عن السرد"، ضمن الوجود والزمان والسرد مرجع مذكور
ص 52/53.

(3) المرجع نفسه، ص 39. أنظر كذلك: Paul Ricoeur: Du Texte à L'action; op.cit; p. 15

(4) بول ريكور: "الحياة بحثا عن السرد" مرجع مذكور ص 46.

هكذا يكون "الممكن" مكوناً أساسياً في فهم وتأويل الذات. ولن يكون في مقدورنا، حسب ريكور، فهم الوجود الإنساني وإمكاناته الذاتية إلا من خلال وسيط دلالي يبرّر هذا الوجود ويشترعه أو يشهد عليه. وتعدّ القصص والتواريخ من بين آليات فهم وإدراك الوجود والذات معا.

2- التاريخي والسردى والإيديولوجي

تتمثل المرجعية المشتركة بين التاريخ والسرد في العمق الزمني للتجربة الإنسانية التي تظل فاقدة للشكل وبكماء وخرساء، وما تحدّثه الحكمة السردية هو أنها تسعفنا على توضيح تلك التجربة الحية، وعلى تشخيص تجربتنا الزمنية المضطربة، من خلال السرد التخيلي أو التاريخي.

ويربط ريكور بين الحكمة التخيلية والحكمة التاريخية، فهو يرى أن التاريخ هو شكل متطور عن الفن الحكائي وكلاهما يشبعان إدراكنا للزمن في انقسامه إلى ماضٍ وحاضر ومستقبل. ولكن السرد التاريخي يختلف عن السرد التخيلي، فالحدث الماضي الذي يحكيه التاريخ لا يخضع للمعايشة والملاحظة وإنما للتذكر، ومع ذلك فالتاريخ يدعي أن ما يؤرخه الآن هو استحضار مطابق للحدث المعيش في الماضي، ويسم عطايه في هذا السبيل بطابع الجزم والصدق، وعلى هذا تقوم علاقة المؤرخ بالقارئ على أساس استراتيجية الإقناع والتدليل بالحجة ومن ثم فالتاريخ هو مادة حكاية قابلة للنقد والمراجعة. أمّا السرد التخيلي، فهو استحضار خيالي لحدث ماضٍ، وخياله هو محض زعم. فالقارئ منذ البداية، يدرك أن ما يقوم بقراءته هو محض خيال، وبذلك تقوم علاقة الروائي بالقارئ لا على أساس الحجاج والإقناع، وإنما على أساس المواءمة بين عالم النص الخيالي وعالم القارئ الواقعي. بعبارة أخرى إن الارتباط الذي يفرضه السرد بين العالم الخيالي للنص والعالم الواقعي للقارئ يقوم بالدور نفسه الذي يؤديه الدليل الوثائقي بالنسبة للسرد التاريخي. لأن الروائي لا يملك الدليل المادي المرتبط بإرغامات الوثيقة، وهو لا يطالب القارئ بالتأكد من صحة ما يحكيه، وإنما يتعلّق الأمر بإعطاء تأويل خاص للأحداث والشخصيات. فالسرد التخيلي لا يكتمل معناه إلا بالقراءة كما لا يكتمل معنى السرد التاريخي إلا بالدليل والوثيقة. ويبدو حسب ريكور أن «لا تناسقا قويا ما يعارض بين الواقع التاريخي وبين لا واقع التخيل. ولا

يتعلق الأمر بنكران هذا اللاتناسق، على العكس، يجب الاعتماد عليه لإدراك التناقض
أو القلب الموجود في الصيغتين المرجعيتين لكل من التخيل والتاريخ. فمن جهة، لا
ينبغي القول إن التخيل لا مرجعية له، ومن جهة ثانية، لا يجب القول إن التاريخ
يرجع إلى الماضي التاريخي بالطريقة نفسها التي ترجع بها الأوصاف التحريضية للمواقع
الحاضر⁽¹⁾.

إذا كان السرد التخيلي يملك مرجعا، فإن المرجع الخاص بالتاريخ يملك صلة
وثيقة بالمرجع المنتج للمحكي التخيلي، وهذا لا يعود إلى كون الماضي شيئا لا
واقعيًا؛ بل لأن الواقع الماضي غير قابل للتأكد، وبما أنه لم يعد موجودا، فإن خطاب
التاريخ لا يستهدفه إلا على نحو غير مباشر، أي رمزي وهنا تفرض القرابة بين السرد
والتاريخ نفسها.

فالسرد التخيلي هو المكمل للسرد التاريخي وحليفه في المجهود الإنساني الكلي
قصد التأمل في التجربة الزمنية وما تنطوي عليه من أسرار «فالقصاص التاريخية
والقصص الخيالية متشابهة. ومهما كانت الفروق بين مضامينها المباشرة (وهما
الأحداث الواقعية والأحداث المتخيلة) يظل مضمونهما الأخير واحدا: ألا وهو بنية
الزمن الإنساني. فصيتهما المشتركة، أي السرد، هو وظيفة هذا المضمون
المشترك»⁽²⁾.

كما أن خطاب التاريخ أو السرد التاريخي لا يمكن التعامل معه إلا بطريقة غير
مباشرة، «لأن اللغة التاريخية هي، بالضرورة، لغة غامضة»⁽³⁾ ومن هنا تفرض القرابة
بين التاريخ والسرد التخيلي نفسها، «فإعادة تشييد الماضي، كما أكد على ذلك
كولنغود، هو من عمل المخيلة. والمؤرخ أيضا، بحكم العلائق المشار إليها آنفا بين
التاريخ والحكي، يشخص حيكات تسمح لها بالوثائق أو تمنعها إلا أنها لا تشمل
عليها قط، بهذا المعنى، فإن التاريخ يلائم بين التماسك السردى والتطابق مع الوثائق.
وهذه الصلة المعقدة تطبع الوضع الاعتباري للتاريخ بوصفه تأويلا»⁽⁴⁾.

(1) Paul Ricoeur: Du Texte à L'action; op.cit; p. 17

(2) هايدن وايت "ميتافيزيقا السردية"، مرجع مذكور، ص 203.

(3) Paul Ricoeur: Histoire et Vérité, Paris, Seuil, 1955 (Col; Esprit); p. 30

(4) Paul Ricoeur: Du Texte à L'action; op.cit; p. 18

فهناك علاقة بين التخيلي والتاريخي، وبفضل هذه العلاقة المركبة بين المرجع غير المباشر للماضي وبين المرجع المنتج للتخييل، لا تكف التجربة الإنسانية عن تشخيص نفسها وتثقل من جديد في بعدها الزمني العميق، وهي العلاقة نفسها التي أشار إليها هايدن وايت في قوله: «إن الأحداث التاريخية تمتلك البنية نفسها التي يمتلكها الخطاب السردي، وطبيعتها السردية هي التي تميز الأحداث التاريخية عن الأحداث الطبيعية. ولأن الأحداث التاريخية تمتلك بنية سردية، فللمؤرخين الحق في اعتبار القصص تمثيلات صادقة على هذه الأحداث، ومعاملة هذه التمثيلات بوصفها تفسيرات لها»⁽¹⁾.

ولا يحو ريكور التمييز بين الكتابة السردية ونظيرتها في التاريخ، بل يحو الخط الفاصل بينهما، ويتبدى هذا من خلال تأكيد على أن كليهما ينتمي إلى الخطاب الرمزي. وفي حين يسلم، بحرية، بأن التاريخ والأدب يختلفان عن بعضهما باختلاف مراجعتهما المباشرة، وهما الأحداث "الواقعية" و"الخيالية"، فإنه يؤكد بأنهما ماداما ينتجان قصصا ذات حبكة، فإن مرجعهما الأخير هو التجربة الإنسانية في الزمن، أو "بنى الزمنية".

بناء على ذلك، لا يمكننا أن نتحدث من خلال الأدب والتاريخ بصورة تعينية ومباشرة، لأن ما يتحدثان عنه هو انفلات الزمن، ولا يمكن الإمساك بهذا الانفلات والحديث عنه مباشرة ودون تناقض. «لابد أن يجري الحديث عن "انفلات" الزمنية في إطار من خطاب رمزي، أكثر منه في إطار من الخطاب المنطقي والتقني. غير أن التاريخ والأدب يتحدثان بطريقة غير مباشرة عن التجارب المنفلتة للزمنية من خلال وبواسطة دوال تنتمي إلى أنظمة وجود مختلفة، وتكشف عن أحداث واقعية من جهة، وأحداث متخيلة من جهة أخرى»⁽²⁾.

3- الهوية السردية بين جدل الإيديولوجيا واليوطوبيا

لقد أبان ريكور على أهمية السرد في تحديد علاقة التاريخ بالوجود ودوره في بناء الهوية الشخصية لفرد أو جماعة ما، وهو ما سماه بمفهوم الهوية السردية أو الصيغة التي يجليها حضور الذات في الوجود والتاريخ.

(1) هايدن وايت "ميتافيزيقا السردية"، مرجع مذكور، ص 189.

(2) المرجع نفسه، ص 196.

إن بناء الهوية السردية لشخص ما أو جماعة تاريخية معينة يتأتى انطلاقاً من العلاقة القائمة بين السرد والخيال والاندماج بينهما. وتعبير ريكور فإن مفهوم الهوية السردية هو ذلك النوع الذي يكتسبه الناس انطلاقاً من الوظيفة السردية باعتبارها وسيطاً. «أفلا تصور حياة الناس أكثر معقولة بكثير حين يتم تأويلها في ضوء القصص التي يرويها الناس عنها؟ ألا تصبح قصص الحياة نفسها أكثر معقولة حين يطبق عليها الإنسان النماذج السردية، (أو الحككات) المستمدة من التاريخ والخيال (مثل مسرحية أو رواية)؟ يبدو أن الوضع المعرفي (الابستمولوجي) للسيرة الذاتية يؤكد هذا الحدث ويشتهه»⁽¹⁾. من هنا يكون ما يشكل الذات تأويل يتم بواسطة السرد الذي يستند إلى التاريخ والخيال، حيث تتألف الحياة في شكل قصص خيالية أو تاريخية، يمكن مقارنتها بسير الشخصيات العظام التي يحدثنا عنها السرد في التاريخ. وبما أن إشكالية الهوية تتمثل في مسألة التماسك والبقاء في الزمن، فإن السرد يقدم الخاصية الدائمة للشخصية من أجل بناء هوية بواسطة السرد، تماماً مثل ما هي الهوية الحيوية المتحركة التي تعطي هوية الشخصية في الحكمة المستندة إلى التوافق المتناظر الذي يشكل الهوية السردية للشخصية. ويدعم هذا قول ريكور «استناداً إلى أطروحتي يؤلف السرد الخواص الدائمة لشخصية ما، هي ما يمكن أن يسميها المرء هويته السردية، وبناء نوع من الهوية الدينامية المتحركة الموجودة في الحكمة التي تخلق هوية الشخصية. وحدوى هذا الالتفاف من خلال الحكمة، هي كونه يقدم نموذج التوافق المتضارب الذي يمكن فيه بناء الهوية السردية للشخصية. ولا تتقابل الهوية السردية للشخصية إلا مع التوافق المتضارب في القصة نفسها»⁽²⁾.

وبوضح بول ريكور أيضاً بواسطة مفهوم السرد تاريخية الفرد. فهو يرى أن الهوية السردية تتجاوز (الماهو) لتصبح ذات الكائن في تغيراته وتحولاته داخل تماسك الحياة نفسها. فالفرد يبني هويته بواسطة سرده للأحداث وسيصبح هذا السرد بالنسبة للفرد أو الجماعة تاريخاً محدثاً يعطي للحياة تماسكها.

ففي أغلب الحالات يتم بناء الهوية على مستوى التخيل لا على مستوى الواقع، فالتخيل وحده قادر على التحايل على الزمن الفيزيقي وتحويله إلى كتل وكميات يقوم

(1) بول ريكور: "الهوية السردية" ضمن الوجود والزمان والسرد مرجع مذكور، ص 251.

(2) المرجع نفسه، ص 260.

السارد بنائها وفق ما تحليه عليه أهواؤه ورغباته. فالهوية إذن، من هذه الزاوية تأخذ مشروعيتها التاريخية وأبعادها المرجعية ضمن عوالم التخيل حيث تكتسب أبعادها الرمزية، وهي الأبعاد التي بها تعيش ومن خلالها تتخلص من الزمن، وبها تقاوم وتحصي الذات من الذوبان أيضا.

فالقصاص حسب ريكور تروى، ولكنها أيضا تعاش على نحو متخيل، أكثر من ذلك، فالهوية ليست عبارة عن سلسلة أحداث مفككة، كما أنها ليست عبارة عن جوهر ثابت عصي عن التطور، بل هي أصلا ما يتحقق بالزمن، أي هوية البقاء والدوام التي يحفظها الزمن من التبدد والتبعثر. على هذا الأساس تكون الهوية السردية هي صورة الذات المتحركة والفاعلة التي لا تستند وتجدد كافة تحقيقاتها إلا في السرد. فهي تستند وجودها أساسا من التأليف السردى في حركيته. وهو ما يفضى إلى تحديد جديد للهوية التي لا تعد بالضرورة وخلافا لما نعتقد دائما، رهينة الماضي وإنما بإمكانها أن تشكل بواسطة المستقبل باعتباره تحولا. فهي ليست ذكرى بشكل حصري، فالقصاص أو الروايات، والآثار، ليس لها من معنى إلا في علاقتها بالحاضر. لذلك يجب القول إن إنتاج تأويل للزمن التاريخي يفتح حتما نحو فعل إنساني ونحو حوار بين الأجيال والتأثير في الحاضر.

وبما أن الهوية السردية ليست جوهرًا قائما بذاته، بل إشكالية مفهومية قائمة على البقاء في الزمن، ومن خلال التقاليد اللغوية التي ينقلها السرد، فإن قوام هذه الذاتية، ليست الوجود للذات، بل الوجود للآخرين ومعهم وبينهم في حركة لا انقطاع لها من الأفعال الحاضرة والماضية والمستقبلية التي ينقلها تراث سردي حاضر، وتقاليد جاهزة تسبق وجود الذات الفعلي. وفي مثل هذه الأنطولوجيا التي تخيل فيها الذات إلى الآخر، والآخر إلى الذات، لا بد أن يحرص ريكور على التذكير بأن الآخرية والمطابقة مفهومان متلازمان للوجود في العالم.⁽¹⁾ في هذه اللحظة، يكون الوجود الحقيقي والأصيل هو الوجود مع الآخر الذي ينقل لنا كافة تجاربه عبر السرد باعتباره وسيطا. ولذلك ألمح ريكور على السرد بواسطة الآخر، بدلا من سرد ذاتي التكوين. وكان الآخر هنا هو العنصر المؤسس للأننا. وهنا بالتحديد يتبدى أن السرد ساهم في

(1) سعيد الغامدي: "الفلسفة التأويلية عند بول ريكور" ضمن الوجود والرومان والسرد مرجع
مذكور، ص 29.

إرساء هوية تعددية ومنفتحة على الإنسان من منطلق أن هوية الإنسان لا يجب أن تخضع لأية أحادية ميتافيزيقية أو دينية أو سياسية أو أخلاقية وإنما على التعدد والاختلاف والانفتاح.

فالهوية على المستوى التاريخي تركز على ثلاثة أمور أساسية هي: امتداد الإنسان بين الحياة والموت، الوفاء للذات، والآخرة أو التحولية. وهذا هو الفهم الذي استنبطه ريكور من أطروحة هايدغر عن التاريخانية.

إذا كان مفهوم الوفاء للذات بالنظر إلى عدم ثباته، يجعل الكائن، بكيفية معينة مرتبطاً بماضيه وحاضره فإن مفهوم التغييرية يربطه بالمستقبل. فالهوية بهذا المعنى ليست ما يسمح فقط ببعض الحيوية المرجعية للماضي مادام بإمكانها أن تتشكل كذلك عبر المشروع بوصفه تصميمًا عمليًا لحالة مستقبلية، لأن من أهم سمات المشروع تتشكّل دون شك في إحالته إلى مستقبل، ويمكنها أن تتشكل أيضا عبر المستقبل باعتباره تحولا. ويستبطن التحول في نفس الوقت كل من القطعية والاستمرارية والتفتح والتغير مع الاحتفاظ بنفس الطبيعة. إذن ففي كل هوية يجب أخذ بعين الاعتبار هذا الفارق بالنظر إلى النموذج أو المثال، وبالنظر إلى مرجعية الماضي والوحدة الأصلية للكائن.

يقودنا هذا للتأكيد على الطبيعة الحركية للهوية، هذه الحركية تجعل الإنسان في وضعية متجددة دوماً بين جزع من مآل الموت والعدم من جهة وبين الفرح والاستمتاع بالحياة من جهة أخرى.

هذا التعريف الجديد للهوية بكونها، امتداداً، ووفاء للذات، وتغير وتحول يعطى للاختلاف والآخرة وظائفهما التكوينية في الأنا. إن الهوية بهذا المعنى ليست منعقدة ولا منظوية على ذاتها، إنما بالأحرى انفتاح وفهم وتواصل وفاعلية... فحينما نعود إلى الماضي فإننا نعود إليه من أجل الوقوف على ممكناته واحتمالاته الدلالية، «إننا نحرب بإسقاطنا أفقا تاريخيا، في تؤثر مع أفق الحاضر، أثر الماضي فينا. وأثر التاريخ فينا شيء يؤتي أكله بدوننا. وانصهار الآفاق هو ما نسعى إليه. وهنا يتضافر سعي المؤرخ وسعي التاريخ ويتعاونان» (1).

(1) بول ريكور: ورد في كتاب: الوجود والزمان والسرد مرجع المذكور، ص 94/95.

وفي هذه الحالة، فإن كل شيء يقاس بالعلاقة الموجودة بين النص والمؤول؛ إنها علاقة تؤثر بين أفقين: أفق المؤول وأفق النص. هذه العلاقة هي التي توجه وتحدد غايات النص وتجاربه الدلالية والجمالية وتمنح المؤول كذلك فرصة تأمل ذاته من خلال ما تم تشييده وتجسيده من معاني مختلفة ومتعددة. إن هذه العلاقة ما كانت لتولد هذه المعاني لولا ارتباطها بجدلية تغير الآفاق وانفتاحها ووجهة نظر القارئ المتحركة، وضمنها كذلك تتحدد القراءات وتتناسل التأويلات.

بناء على ذلك يجب أن نفهم الهوية وفق منظور تاريخي حركي لتأثرنا بالماضي، بوصفه فضاء تجربة، والذي يرتبط في نهاية الأمر بأفق التوقع المستقبلي واليوطوبي. وبهذا الجدل القائم والتفاعل بين التقليد واليوطوبيا تتم إعادة اكتشاف الممكنات الدلالية المكبوتة في المعنى الماضي.

وفي إطار هذا الجدل القائم بين التقليد واليوطوبيا نجد أنفسنا أمام أفقين: أفق التجربة التاريخية التي عاشها المجتمع وأفق التوقع الذي سيعيشه المجتمع نفسه، وبالتالي فإن وظيفة السرد ستكون مزدوجة أو هي وظيفة يمكن تأطيرها ضمن بعدين: بعد إيديولوجي يفستر كيف جاءت جماعة تاريخية أو ثقافة ما إلى الوجود، فالأكثر الشعوب والحضارات قصص وأساطير تظهر نشأتها، وكيف يمكن لهذا البعد الإيديولوجي كذلك أن يشكل مصدر حماية لواقع هذه الجماعة وهذه الحضارات ويصونه. وبعد يوطوبي يستبق المستقبل ويبشر به، وكيف يمكن لهذا البعد أن يضع واقع تلك الجماعة التاريخية أو الثقافة موضع تساؤل. فالسرد من هذه الزاوية يرتبط، من جهة، بالماضي ارتباطا جوهريا بوصفه استذكارا وتحويلا لأحداثه، ويرتبط، من جهة أخرى، بالمستقبل بوصفه استشرافا لممكناته واحتمالاته، ارتباطا لا يقل وثاقة وصلة عن الأول بوصفه تعبيرا عن طموح لم يتحقق بعد، «والإيديولوجيا واليوطوبيا وجهان للخيال الذي يعيد إنتاج شيء ما والخيال المنتج. وكل شيء يمر كما لو أن التخيل الاجتماعي لا يستطيع ممارسة وظيفته الغريبة الأطوار إلا من خلال اليوطوبيا ووظيفته في تكرار الواقع ومضاعفته إلا من خلال الإيديولوجيا»⁽¹⁾.

فهناك تقاطع كبير بين الإيديولوجيا واليوطوبيا ويعدّ ضروريا داخل التخيل الاجتماعي. فكل شيء يجري كما لو أن هذا التخيل يستند على التأثير القائم بين

(1) Paul Ricoeur: Du Texte à L'action; op.cit; p. 391

وظيفة إدماجية تقوم بها الإيديولوجيا ووظيفة انتهازية يُسند ويوكل أمر تحقيقها إلى اليوتوبيا. وفي هذه النقطة، لا يختلف المتخيل الاجتماعي اختلافاً أساسياً عما نعرفه عن المتخيل الفردي. حيث «يمكن للهوية السردية أن تنطبق على الجماعة كما تنطبق على الفرد. ونحن نستطيع أن نتحدث عن بقاء ذات جماعية، تماماً كما نتحدثا عنها مطبقة على ذات فردية. إذ يتشكل الفرد والجماعة معاً في هويتهما من خلال الاستغراق في السرود والحكايات التي تصير بالنسبة لهما تاريخيهما الفعلي»⁽¹⁾.

وقد أظهر ريكور أن الفعل الإنساني مختلط في عمقه وجوهره بالتخيّل، بمعنى أنه لا يمكننا أن نفهم كيف يمكن للحياة الواقعية أن تنتج عن ذاتها صورة ما إذا لم نفترض في بنية الفعل ذاته وسيطاً رمزياً يتحدد من خلاله وعينا بوجودنا الاجتماعي. بمعنى آخر إن كل جماعة تاريخية تكون في حاجة ماسة إلى تشييد صورة عن نفسها بما يحفظ لها وجودها وهويتها وتاريخها، وفي تشييدها لهذه الصورة تكون قد دخلت في علاقة غير مباشرة بوجودها وذلك عبر الرموز والحكايات باعتبارها سيرورات توسطة تمنحها هوية ووجهها مشخصاً. وعملية إنتاج وتداول واستهلاك هذه الرموز والحكايات والتمثيلات، هي ما يشكل الوظيفة الجوهرية للمتخيل الاجتماعي. فهذا المتخيل ليس بسيطاً بل مركباً ومزدوجاً فهو أحياناً يشتغل في صورة إيديولوجيا وأحياناً أخرى في صورة يوتوبيا. وانطلاقاً من هذه الطبيعة المركبة والمزدوجة تكمن البنية الصراعية للمتخيل الاجتماعي.

ويحدّد ريكور لكلّ من الإيديولوجيا واليوتوبيا ثلاث وظائف تشتغل كلّ واحدة وفق مستوى محدد:⁽²⁾

في المستوى الأول تشتغل الإيديولوجيا بوصفها تحريفاً أو قلباً لحقائق الواقع (هذا هو الفهم الماركسي للإيديولوجيا). وفي المستوى الثاني تشتغل الإيديولوجيا باعتبارها إضفاء للشرعية على نظام قائم (الإيديولوجيا لدى ماكس فيبر) والإيديولوجيا هنا ليست تحريفاً ولا تزيفاً لحقائق الواقع، بل إن لها وظيفة تبريرية؛ أي تبرير ظاهرة الهيمنة وإضفاء المشروعية على السلطة القائمة. أما المستوى الثالث فهو الأكثر أهمية وخطورة

(1) بول ريكور: "رحلة ختامية في الزمان والسرد" ترجمة سعيد الغانمي مجلة أوان كلية الآداب جامعة البحرين العدد 9، 2005، ص 83

(2) Paul Ricoeur: Du Texte à L'action; op.cit; p. P: 379/392

في اعتقاد ريكور، ويتبدى حينما تمارس الإيديولوجيا وظيفة الدمج أو الإدماج؛ أي إدماج الفرد ضمن هوية الجماعة. يتعلق الأمر بمسألة تخليد جماعة بشرية ما احتفالاً بها، من خلال عاداتها وطقوسها، وذكرياتها الرسمية. بحيث يتمكن أفراد الجماعة من إعادة إحياء الأحداث التاريخية بوصفها أحداث أولية وبانية للهوية الخاصة بالجماعة. ترتبط هذه الوظيفة بتكوين وإنتاج بنية رمزية للذاكرة الجماعية، ووظيفة الإيديولوجيا في هذه اللحظة هي «نشر الاقتناع بأن تلك الأحداث المؤسسة هي عناصر مكونة للذاكرة الاجتماعية، ومن خلالها للهوية نفسها. ولهذا على كل فرد أن يتماهى مع هذه الذاكرة الاجتماعية والمؤسسة للهوية، في حين أن هذه الأحداث ليست سوى ذكرى لدائرة محدودة من الآباء المؤسسين الذين قاموا بالثورة أو حققوا الاستقلال. ومن هنا يُنَاط بالأيديولوجيا مهمة القيام بدور إدماج الفرد ضمن هذه الذاكرة الاجتماعية، من خلال إقناعه بأن لهذه الأحداث قيمة كبيرة هي تأسيس هويتنا، ولهذا يجب أن تكون هذه الأحداث التأسيسية هي موضوع الاعتقاد للجماعة برمتها».⁽¹⁾

وما أشار إليه بول ريكور، على سبيل المقارنة، يجعلنا نقرب من تصور هايدن وايت لعملية تكوين التواريخ أو تشكيلها. فحين نقرن الهويات بالتواريخ من منظور هايدن وايت سنعي كم نخضع الهويات إلى عملية تسريد لمكوناتها وعناصرها، هذه العملية يسميها هايدن وايت باستراتيجية التحريك، أي الرغبة الدفينة لدى الإنسان في عرض تاريخه وهويته في حبكة سردية متماسكة ونقية بحيث يعطي لوجوده معنى وتاريخه قيمة. وهو ما يجعل الهويات والأمم عبارة عن إطار متخيل أو حدود متخيلة تتشكل بواسطة أدوات السرد والتخييل.⁽²⁾ ذلك أن كل الكتابات التاريخية تعتمد، مثلها في ذلك مثل السرد، على أمر غير قابل للإنكار وهو شكل السرد ذاته. فالتاريخ يدرك أو يتشكل بوصفه قصة تتألف من أحداث وشخصيات ومواقف. وهذه القصة، أو هذا الشكل القصصي ليس موجودا في الأحداث الواقعية، بل على المؤرخ أن يبتكر هذه القصة، عليه أن يقوم بتسريد تاريخه، عليه أن يضع حدثا ما

(1) Paul Ricoeur: Du Texte à L'action; op.cit; p. 385

(2) نادر كاظم: "الهويات بين التحريك السردى والتنظيم الأيديولوجي" مجلة نزوى العدد 33،

السنة، 2003، مؤسسة عثمان للصحافة والنشر، ص 103.

بوصفه سببا وآخر بوصفه أثرا، وعليه أن يبرز حدثا ما، ويغيب آخر، وهذه العملية هي ما يسميها هايدن وايت، كما سلف، بالتحريك. فعلى المؤرخ أن يحرك تاريخه وهويته. وانطلاقا من هذا فإن التواريخ قد تظهر، بحسب طريقة تحريكها، في صيغة مأساوية (تراجيدية)، أو فكاهية (كوميديّة)، أو رومانسية بطولية، أو هجائية ساخرة، أو ملحمية. (1)

والحقيقة أن إضافة ريكور الجوهرية في مناقشة الإيديولوجيا واليوطوبيا لا تبدى في تعداد مظاهر ومستويات اشتغال الإيديولوجيا، بل في الربط بينهما، أو محاولة التفكير فيهما سوياً، وفهم إحداها من خلال الأخرى. ومن منظور ريكور تمثل الإيديولوجيا واليوطوبيا تعبيران عن المتخيل الاجتماعي.

إذا كانت الإيديولوجيا تشتغل وفق ثلاثة مستويات: التحريف والتبرير والإدماج، فإن هذا يستلزم رؤية موازية لمستويات اشتغال اليوطوبيا وذلك قصد إظهار أن اليوطوبيا ما هي في نهاية المطاف إلا الإضافة والتكملة الضرورية للإيديولوجيا بلغة ريكور.

فإذا كان دمج الفرد في هوية الجماعة مثلاً يمثل وظيفة الإيديولوجيا في مستواها الثالث، فإن وظيفة اليوطوبيا تتمثل في اقتراح مجتمع وهوية بديلين رداً على الهوية الإدماجية. وإذا كانت الإيديولوجيا تشتغل في مستواها الثاني كتبرير وإضفاء المشروعية على السلطة القائمة، فإن وظيفة اليوطوبيا في مستواها الثاني تعتمد على التشكيك في هذه المشروعية وتضع السلطة بشئ أنواعها موضع تساؤل ونقد. وإذا كان التحريف وقلب حقائق الواقع من أجل صيانتها يشغل الإيديولوجيا في مستواها الأول، فإن وظيفة اليوطوبيا في هذا المستوى هي وظيفة تحريرية تعمل على نقض هذا الواقع بكل أشكاله وممارساته.

وهكذا فإن الإيديولوجيا في مستوياتها الثلاثة تقوم على دعم الواقع وصيانة أنظمة السلطة وهويات الجماعة، فيما تعتمد اليوطوبيا إلى قذف المتخيل إلى مكان خارج الواقع حيث لا مكان ولا زمان.

(1) نادر كاظم: "الهويات بين التحريك السردي والتنظيم الأيديولوجي"، مرجع سابق ص 103.

إن الإفراط في الإيديولوجيا يمكن أن يحوّلها إلى وظيفة تبريرية سلبية للدفاع عن الوضع القائم بدلا من مواجهته ونقده، كما أنّ الإفراط في اليوطوبيا قد يحوّلها إلى وهي زائف مدوّ به المجتمع على نفسه بدلا من التطلّع إلى الأمام واستكشاف العوالم التي لم تتحقق بعد. والمحصلة النهائية التي وصل إليها ريكور تقرر تكامل الإيديولوجيا واليوطوبيا، لا بسبب توازيهما من حيث الوظائف، بل لتبادلهما المشتركة. فما تصونه الإيديولوجيا تنسفه وتستهك اليوطوبيا، وفي المقابل فإننا بحاجة ماسة إلى الإيديولوجيا من أجل علاج اليوطوبيا من الجنون الذي يتهدها باستمرار. يقول ريكور: «إذا فهمنا السرد على أنه المسعى الإنساني لإضفاء معنى على التاريخ برواية قصة، فإنه يرتبط بالتراث على طريقتين. فبالأوّل الإبداع الجديد لأساطير الماضي، يطلق السرد ممكنات جديدة كانت خفية في ممكنات التاريخ. وبفحصه النقدي للماضي، يبعد التراث عن الامتثالية والمطابقة التي تهدّد دائما بإخضاعه. ولذلك فإن مراعاة هذه القدرة المزدوجة في السرد، تعني مقاومة الانقياد لعادة إقامة مقابلة وثوقية بين "الحقائق الخالدة" في التراث، من ناحية، والابتكار الحرّ في الخيال النقدي من ناحية أخرى»⁽¹⁾.

يشكل السرد سيرونة توسطة - بانية للثقافي والإيديولوجي والتاريخي - بين الذات وبين العالم من خلال رمزية لغته، لأن الرمزي هو الوسيط الكلّي والشامل للفكر بيننا وبين الواقع، إنه يعترّ قبل كل شيء عن لا مباشرة فهمنا للواقع، لذلك فقابلية العالم لأن يتحول إلى سرد، لا يعدّ فعليا مرحلة نهائية للاقترب من الحقيقة، بل يصبح للمحقيقية دور مكثف ورمزي داخل السرد لأنها تتحول إلى علامات ورموز يلزم تفكيك سننها، وفي السرد تعبر عن تعددها واحتمالاتها. ولهذا فإن تعميق معرفتنا بالسردية في مظاهرها المتعددة، هو في الواقع تعميق لمعرفتنا بالأشكال الخاصة بالتقطيع والتمفصل الدلالي.

إن التأويل عند ريكور، هو بناء رمزي للذات والوجود، وهو بناء يحاول الإمساك بالمرجع الخارجي انطلاقا مما توقّره اللغة من آليات تعتمد التقطيع والتشثيل والمفهمة، «ومهمة الهرمينوسيا هي إثبات أنّ الوجود لا يصل إلى الكلام وإلى المعنى وإلى التفكير

(1) ريتشارد كيرلي: «بين التراث واليوطوبيا» ضمن الوجود والزمان والسرد مرجع مذكور، ص 104.

إلا بالصدور عن تأويل متواصل لجميع الدلالات التي تحصل في عالم الثقافة، ثم إن الوجود لا يصبح ذاتا إنسانية (...) إلا بامتلاك هذا المعنى الذي يسكن "خارجا" في المؤلفات والمؤسسات وآثار الثقافة حيث تُوضع حياة الفكر»⁽¹⁾.

(1) Paul Ricoeur: Le Conflit des interprétations; op; cit; p. 26

البيواتيقا والسرد

هيفاء النكيس⁽¹⁾

مقدمة:

على وقع أثر عطى الإنجازات العلمية المتسارعة الإيجابية حيناً والسلبية أحياناً أخرى، لا تكف الإشكاليات التي يتناولها مجال البيواتيقا عن التتالي المطرد، حيث تتكاثر الأسئلة وتنوع الاستفهامات الحارقة شغفا لسكينة تعقب القلق المربط هنا وهناك، واستئناسا لحلول شافية ونتائج فعالة قد ترأب ما تصدّع، وتقلّص من حدة الصعوبات المطروحة. فالخطوات العلمية الممتدة لكل المجالات لم تسهم فقط في تحسين وضعية الإنسان على هذا الكوكب، وإنما كذلك في تحويل محيطه الطبيعي تحويلاً جذرياً، وبالتالي في دعم تعقّد الوضع الإنساني بكلّيته.

وإذ يمضي العلم -بمختلف قطاعاته- بنسق سريع ومذهل، كما بثقة متزايدة لمواصلة البحث والتقصي والاستكشاف والإنجاز، فإن دائرة الحيرة والغموض ما فتئت تتسع، خوفاً من مآلات تحوّل أغلب المشاريع العلمية إلى تطبيقات مُدمّرة. ورغم ما بلغته الحضارة الراهنة من ازدهار، فإن مسيرة التراجع للوراء، قد اكتسحت كلّ الجهات وعمّت كلّ شيء. على أن واقع الإنسانية لم يعد يحتمل مزيداً من التشنج والانحيار والدمار.

ولعلّ البيواتيقا باعتبارها حلقة من حلقات التفكير المستجد، أو بعبارة أخرى فضاء من فضاءات الفكر المعاصر، تتموقع بدورها بين مجالي العلم والتفكير الفلسفي والاتيقي الراهن ودوائر المعرفة الأخرى. تتواري على أرضها قراءات وتأويلات لتتولد أخرى. كما تتشكل في أفق هذا المجال رؤى وطروحات سردية مختلفة تعرض من جهة

(1) باحثة في البيواتيقا والأخلاقيات التطبيقية - تونس

تلوينات المقاربات العلمية المعاصرة للكائن البشري ومحيطه الضيق والواسع، وتبادل من جهة ثانية، حدود تلك المقاربات العلمية ولا سيما تجاوزاتها.

تعتبر البيواتيقا خطاباً راهناً، تولّد عن التطورات العلمية والأزمات الاتيقية، التي أضحت تعيشها الإنسانية في أفق حضارة ما بعد الحداثة. كما تبدو كذلك جهوداً تتجمّع في إطاره مختلف الخبرات لإعادة النظر في تطبيقات العلوم على الكائنات وعلى محيطها أيضاً، وفي أسس ومقومات الإنجازات العلمية الحالية. حيث تتفحص البيواتيقا الغايات الظاهرة والخفية للعلوم، أهدافها الإنسانية منها واللاإنسانية، رهاناتها الاخلاقية وغيرها.

يُنشد هذا المجال المستحدث بلورة صيغ أخلاقية تناسب الإنسان مُنزلاً ضمن واقعه المعاصر، وتراعي مميزاته التي تفرده، أو بالأحرى استيعاب خصوصيته. كما يسعى كذلك لاستجلاء إمكانيات وتوظيفات وحدود التقدم العلمي الحاصل، لا سيما في الأزمنة الحالية، أملاً في استرداد غايات نبيلة تاه العلم عنها يوم تصالح مع قوى الهيمنة. ذلك أن الرغبة في استعادة الخطوات العلمية النائية إلى مداراتها الأصلية، هو ما ترنو إليه جلّ الجهود الفكرية، حيث يتشكل المدى الإنساني وعمقه، ويتغذى البحث بالمسؤولية والالتزام بمعنى احترام كرامة الإنسان.

لا تتردد البيواتيقا في سرد منجزات وتطورات العلم، من ذلك ما يحصل ويستجد ويخيّن في مجالات علوم الأحياء والطب والبيولوجيا والايكولوجيا. على أن استعجالية حصر رقعة الأزمات الراهنة، أمر لا محيد عنه. فما يحصل أحياناً كثيرة - في المجالات السابقة الذكر - من خروقات، يُنبئ في حالة تواصلها، بمصير مجهول.

إن واقع الإنسانية، مخفوف بمخاطر كثيرة تترصص بالإنسان - كما يبقية الكائنات الحية - وتحيط به من كل جانب. كما أن مستقبل البشرية غدى بدوره قيد التهديد، مع تنامي نزعات الأنانية، وتجاوّر حمى المصالح الضيقة، وانتشار اللاتوازنات (الاجتماعية، الاقتصادية السياسية...)، وكثرة الحروب... كل ذلك يُوجّه بتواطؤ جماعات من العلماء مع قوى الهيمنة الاقتصادية والسياسية وأيديولوجيات السيطرة، وبالتالي انخراطهم في لعبة الهيمنة والدمار.

ومع حلول عشرينية هلت على بدايات القرن 21، ما تزال تُطل علينا إحصاءات جديدة لا محالة، فما يمكن أن يضاف والحال تلك لسجل الإنسانية

وتاريخها الخافل بالمد والجزر؟ وما السبيل لإحياء غايات أخلاقية قصوى بدأت مضمورة
في لغة المد العلمي الوافر؟ وكيف يتبدى حقل الجوانث، كالفن سردي لـ "المعيش" بروي
ملاح إنسانية احتد وقع التدخل العلمي عليها فاجترت؟
والكل يترقب أيضا وباندهاش شديد، ما تعلن عنه علوم الأحياء والبيولوجيا في
كل مرة من حقائق، وما تنهي إليه قطاعات الطب وبخاصة المتعلقة بطب الأعصاب
والجراحات الدقيقة من إنجازات. فالقبضة القوية لهذه العلوم على مكونات وجزئيات
الجسم البشري وأجسام بقية الكائنات الحية، كشفت لنا أسرارها الخفية، كما شرعت
أيضا ولوج داخلها المجهول. وهي خطوات جرّت بالفعل العقول وفعلت أدوار
العلوم، لكنها أسرت مع ذلك الإنسان داخل مجهول آخر. وعلى منوال تغير جسم
هذا الأخير، على طاولات التقصي والاستكشاف والجراحة، بدأت ذاكرة الإنسانية
تتحول ويتوارى تاريخها الأصيل ليحل آخر. لقد صارت ذاكرة الإنسانية في مهبط
التعديلات والتحويلات، فهل ستبقى صورة الإنسان الأصيل بدورها لتغطي صورة
نظيره المحوّر؟ وبعد ذلك كلّ، عن أي إنسان يمكن أن نتحدث؟ ألم يعد البشر أرقاما
وأجسادا تحكمها وتحركها سلسلة أشكال المراقبة وآليات الأنساق المعرفية والعلمية
الصارمة؟

ولعلّ كل الأزمات التي تمرّ بها البشرية - والتي ما فتئت تلقي بضالها على
وضع الإنسان وعلى كوكبه ككل - هي في جوهرها وليدة التوظيفات المتجاهلة لأولية
صون الكرامة الإنسانية والخصوصية، أو بعبارة أخرى لتجاهلها لفرادته.
لم تترتب عن طموحات العلماء الشجاعة والجرأة في غالب الأحيان، سلسلة
من التطبيقات البناءة والمحوّلة لأقدار الإنسانية نحو إمكانيات عيش أفضل، وإنما
منجزات باتت تقلق البشرية وترجّ مساحات الهدوء والسكينة المتبقية لديها. ذلك أن
صروح العلم بكل مخايره ودوائره وآلياته وإمكانياته، تدخلت في كل مجال وامتدت إلى
كل الزوايا، أو بالأحرى غزت كل شيء.

إن خلاصة ما آلت إليه حضارة ما بعد الحداثة يعكس مشهدا بانوراميا تتكشف
فيه اللامعيارية، وتغلغل داخله موجات المغالاة في النفي، والتدمير، والتشظّي. وحيث
تتخبط هذه الحضارة في وحل "الآفات" اللاعقل، واللا نظام، واللاتشابه، فإن الشاغل
هو ضمور وانكماش الإنساني، والحدار وضع الإنسانية إلى المجهول. مشهد يعبر أيضا

عن تداخل غايات ورهانات العلوم، أين يختلط السلبي بالإيجابي وتتسع الهوية من الموجود والمنشود. وهو ما يشغل اهتمام البيواتيقا. فما دلالتها؟ ما هي أهم إشكالياتها أو موضوعاتها؟ وفيما تمثل رهاناتها؟ وكيف تتبدى الخطوة السردية أيضا، كالحفلة تمثل يفتح على تأويل ينبس بدوره عبر تفرعات إشكالات هذا المجال؟

1 - حقل البيواتيقا: الدلالات، الإشكاليات والرهانات:

تتركب عبارة "بيواتيقا" مثلما يشير إلى ذلك اللسان الفرنسي، من لفظتين «Bio» و«Ethique». تعني لفظة «bio» «الحياة»، أما لفظة «éthique» فتفيد علم الأخلاق أو الآداب. و"البيواتيقا" مفهوم حديث ظهر في السبعينات من القرن 20، في الولايات المتحدة الأمريكية⁽¹⁾. تولّد هذا التوجه على إثر التطورات التقنية والعلمية، وما أثارته من استفهامات وإشكالات. أي أنها تهتم بالخطاب والممارسات، وبمختلف الأحكام والسلوكات التي تترتب عنها، وبآثار تطورات علوم الطب والأحياء على الحياة الإنسانية.

ويُعنى هذا المجال بلورة وتفعيل الدور اليتقي في معالجة الإشكاليات الراهنة. أي بمعالجة المسائل المتعلقة بالعلم وبالحرية وبالمعنى. كما تسائل البيواتيقا مختلف أبعاد الحياة، وما تثيره من أسئلة أخلاقية، بعيدا عن الصيغة التقليدية للأخلاق. وبالتالي فهي تستأنف البحث في مفاهيم الخير والشر، ضمن مقارنة جديدة تجمع بين النظرية والتطبيق، أو بين الفكر والممارسة.

كما تسعى البيواتيقا إلى بلورة رؤية اتيقية تستنير بها حقول العلوم والتكنولوجيا. وتعمل أيضا على إيجاد حلول للمشكلات الأخلاقية المطروحة داخل مؤسسات ومختبرات الطب والبيولوجيا وعلوم الأحياء. وبإيجاز فإن "البيواتيقا بدلالاتها الواسعة تستعير دلالتها اليتيقية حصرا من البعد التدبيري للاتيقا الطبية"⁽²⁾.

ومن بين الإشكاليات التي تُعنى بها البيواتيقا هي: زرع ونقل الأعضاء الاستنساخ، الموت الرحيم، تحسين النسل، قضايا البيئة... وهي تسعى باعتبارها

(1) Marie-Hélène Parizeau, Bioéthique, in, Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale, volume 1, p. 184.

(2) بول ريكور، العادل، الجزء 2، تعريب عبد العزيز العبادي ومدير الكشور، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون "بيت الحكمة قرطاج"، 2003، ص 560.

مقاربة مفتوحة ومتعددة⁽¹⁾ تنضوي تحت لوائها عدة خبرات وتخصصات (الطب، البيولوجيا، الأنثروبولوجيا، الفلسفة، الحقوق، السياسة...) إلى مراجعة كلى إشراق في النفوذ العلمي كما في استعمال العقل الأدائي. أما ما تراهن عليه فهو إيجاد حلول للمشكلات المطروحة راهنا بالعودة إلى رؤية معيارية وإلى إتيان الأحكام "التدبيرية". ذلك أن الرهان الأساسي هو أولوية حفظ شروط ومفاهيم الكائنات الحية عموما وصون كرامة الإنسان في مختلف أبعادها.

2 - السرد: لحظة للتمثل وخطوة نحو التأويل:

يمنح السرد فرصا لا متناهية لتنشيط التمثل وتخفيز التأويل، لذلك "صارت دراسة السرد أرضا تلتقي فوقها وتتصارع عليها مختلف الفروع والاختصاصات"⁽²⁾. فسرد رواية أو قصة، أو حدث جرى أو قد يجري مستقبلا، مع كل ما يحمله من رمزية ودلالات وانفتاح على فضاءات المعنى، يتبدى أيضا في شكل نص "حي" و"متحرك" يلج أبعاد الفهم والتأويل الشاسعة.

ويشكل السرد أرضا للفهم والتمثل، تنعقد على تربتها نصوص الحياة المختلفة والمتحددة. ذلك أن كل قراءة للأحداث والمواقف تفتح كذلك على آفاق لا حد لها، يتقاطع داخلها الزمن بدلالاته المختلفة مع الكلمات ومع نسق الأحداث وزخمتها كذلك، ليتولد المعنى من جديد وتتكشف الخفايا والأسرار، ويتأثث العمق الإنساني بألوان مختلفة. وإذا كانت الكلمات صياغة لما يختلج في الذات من أحاسيس ومشاعر وأفكار، فإن السرد كذلك بما يمنحه من تقاطع بين الأزمنة: زمن الحدث وزمن ما يروى، هو بدوره صياغة أخرى تولد أيضا سلسلة من التقاطعات مع المتناهي واللامتناهي، مع النسبي والمطلق، مع الموجود والمأمول.

كما أن وصف حدث ما لا يمكن اعتزاله في توقف زمن السرد أو الرواية، بل هو امتداد للزمن المروي وكذلك التقاطع لزمن آخر، يعبر عن "رؤية" هي بدورها

(1) Marie-Hélène Parizeau, Bioéthique, in, Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale, p. U.F 2004, volume 1, p. 186.

(2) ديفيد كار، ريكور والسرد، ورد في: فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط. 1999، ص 213.

تشكيل آخر لعناصر النص السردي أو المروي. رؤية تحيل كذلك إلى عالم جديد يقدمه النص المروي، باعتباره نصا حيا فعالا ومتحركا.

وإذا تأسست الفينومينولوجيا على مقولة انفتاح الوعي على الموضوعات وعلى العالم، كما على مقولة "القصدية"، بخلاف للتصور الديكارتي الذي يعتبر الوعي مغلقا ومنعزلا عن العالم الخارجي، فإن كل وعي - من منظور الفينومينولوجيا - هو في الحقيقة "وعي بشيء ما". ذلك أن التأويلية كامتداد لهذه المقاربة ومن ثمة الهرمينوطيقا كما صاغها بول ريكور، تركز على الاهتمام بأولوية الفهم، باعتبارها عملية إبداعية مركبة تقام على قاعدة القراءة ومادة التأمل، وكذلك على فكرة الوجود كتجول زمكاني يبلج في ثنايا السرد وعبر فضاءات التأويل.

يعرف بول ريكور السرد باعتباره "ينتمي إلى ظاهرة الابتكار الدلالي"⁽¹⁾. ذلك أن "السرد يكون ذا معنى مادام يصور ملامح التجربة الزمانية"⁽²⁾، ويعبر عن خصوصية الإنسان باعتباره كائنا تاريخيا، حيث "يصير الزمن إنسانيا بقدر ما يتم التعبير عنه من خلال طريقة سردية"⁽³⁾. وإذا كان الفعل والمعاناة موضوع كل سرد كما يرى ريكور، فما مضامين السرد التأويلي داخل فضاء البيواتيقا؟ وإذا تشغل هذه الأخيرة بمنجزات وتطورات علوم الطب تحديدا، فكيف تبدو - من داخل هذا الإطار - أعم صوره وأكثرها قربا للإنسان وتخفيزا لدروب التأويل: "تجربة المرض" مثلا. ولئن تبدو هذه الأخيرة كنص من نصوص الحياة اليومية، نص تسرده لنا عادة أغلب الذوات العلية أو من يصاحبها من الذوات الأخرى فهي تشير كذلك إلى ذلك الأفق المنفتح على عالم من الدلالات. فماذا نعني إذن بـ "تجربة المرض"، لا كما يُعانيها الطب فقط، وإنما كما يعيشها ويسردها المريض؟ وما أبعاد هذه التجربة الإنسانية؟ كيف تبدو علاقة الطبيب بالمريض من خلال القصص والمرويات التي تتواتر في فضاءات العلاج؟ ما خصائص ومميزات هذا اللقاء؟ أو بالأحرى كيف تتبدى بعين تأويلية علاقة الطبيب بالمريض؟ وما مضامين الحكم الطبي؟ وإجمالا ما الذي تسرده "العيادة الطبية"؟

(1) بول ريكور، الزمان والسرد، الحكمة والسرد التاريخي، الجزء 1، ترجمة سعيد الغامي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد، ط1 يناير 2006، ص 13.

(2) ن. م. ص 20.

(3) ن. م. ص 95.

3 - البيوانتيقيا انفتاح على السرد والتأويل:

أ- تجربة المرض:

تعتبر تجربة المرض من بين أكثر التجارب الإنسانية كثافة، وتعقيدا وعمقاً. حيث يعرف François Dagognet المرض بما هو "مسألة محيرة"، كما يشبهه "بحبة رمل قادرة على منع المعادلة الكيميائية من بلوغ أقصاها"⁽¹⁾. وإذا يَختزل التوجه الوضعي في الطب المرض في مجرد اختلال عضوي داخل جسم الكائن الحي أو "كأمر دخيل ناشئ عن سلسلة من السببيات الميكانيكية"⁽²⁾، فإن المرضى يختزلون بدورهم -ومن هذا المنظور- كمجموعة أجسام مريضة، أو بعبارة أخرى كأجسام أصابها خلل في توازنها العضوي فتعطّلت.

تحوّل الرؤية الوضعية المريض إلى مجرد كيان عضوي مفرغ من كل قيمة ولا يعبر عن أي عمق. إنها رؤية تغفل كل بعد دلالي، معنوي، أو قيمى يحيل إليه "المرض". كما تتجاهل هذه المقاربة كل ما ترمز إليه "تجربة المرض" لدى المريض، وكل ما يتولد عنها من صور وكثافة معنوية ووجودية تستفز التأويل وتغريه.

يفضي المرض إلى مدخل أخرى نعاين من خلالها عالم الإنسان الملعن، إنه إثراء لتجربة الذات المخصوصة، وإثراء للتجربة الإنسانية ككل. وهو لا يعني فقط اللاتوازن العضوي الذي يصيب بعض أو كل أجزاء الجسم، إنه كذلك تجربة حمالة لكم هائل من المعاني والقيم. وهذه الأخيرة تتالى وتتحدد مع كل لحظة سردية يفصح عنها المريض في كل مرة، مع كل موعد لـ "عيادة طبية"، ومع كل لقاء بالفريق المعالج، ولا سيما بالطبيب المشرف على حصص العلاج، أو بالإطار الطبي أو شبه الطبي المرافق عامة. ومع كل رواية يسردها المريض، ويفصح من خلالها برؤاه وتصوراتة وخيالاته، ويجتهد المُعالج لاستيعابها، يفتح في الآن ذاته أفق لا محدود تؤثته هذه النصوص الحية، العميقة والثرية. نصوص مضرحة بأبعاد الإنسانى المسكون بثلوثات التأويل.

(1) DAGOGNET (François), *philosophie biologique*, p. U.F, 1955, p. 88.

(2) دافيد لوبروتون، أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، 1997، ص 180.

لا يمكن أن نحتزل "المرض" أو "تجربة المرض"، في تناولات المقاربات الوضعية الصارمة. إنه يتعدى هذا التوجه العام الذي يتجرّد من المقتضى الذاتي، وينعكف فقط على نظيره الموضوعي. إن "المرض" يرمز إلى تلك التجارب الذاتية والمخصوصة التي يحياها الأفراد مع أجسادهم. تجارب تذكرنا دوماً بأننا كيانات مادية⁽¹⁾ كذلك. وحتى لو تشارك بعض المرضى مع غيرهم في العلة ذاتها، فلكل رؤيته الخاصة والحميمة للمرض عامة ولنوع العلة تحديداً. كذلك فإن آثار "تجربة المرض" تختلف من مريض لآخر. ومن هذا الاختلاف تستيع هذه التجربة بخاصية العمق والشاء. وهو ما يبرز أيضاً أهمية سرد وقراءة هذه التجربة قراءة تأويلية.

وفي إطار السعي الدائم لاستقصاء المضامين الظاهرة والخفية لـ "تجربة المرض"، في مستوى صورها البسيطة والمعقدة، هناك دائماً ما يدفعنا أكثر لفك بعض أشعار لغز الإنساني. ومثلما تدفع هذه التجربة علاقة المريض بجسده وبكيانه المادي إلى أقصاه⁽²⁾، فهي تدفعنا كذلك إلى اقتفاء آثار العمق الإنساني واستكناه أصالته، بالإضافة إلى الخطو داخل مسافات ولاسيما البعيدة منها. وعليه ألا يمكننا أن نشبّه هذه التجربة "كما الطفولة أو كل لحظة بدائية «état primitif» باعتبارها شكلاً من أشكال الوجود المكتمل⁽³⁾؟

تبدو "تجربة المرض" كرحلة اكتشاف مغيرة للمعهود، رحلة يعيشها الإنسان متسائلاً عن الإنسان وعن الذات وعن المصير، وضمن لحظاتها ودقائقها تصطفي الذات الإنسانية دلالات جديدة، عوضاً لأخرى تبدّت بالية. فما تنتهي إليه الذات من اكتشافات خلال هذه الرحلة، وما يمكن أن تعلمه من كشوفات، ما يحملها إلى أبعاد أخرى، تنظر عبرها بمنظور مخالف لما كانت عليه قبلاً لكيانها وللحياة وللوجود بعامة. ومن ذلك إنصاتها لجسدها أكثر من ذي قبل، وتمثلها لإنيتها بكيفية مجاوزة للمعتاد. ولعل موجات الألم العضوي المناسبة عادة داخل جسمها، وما تولّده داخلها من معاناة، قد تصقل مع ذلك، تلك الذات وتنبّهها إلى مكان أخرى ثرية في أرجائها لم تنبّه إليها قبلاً.

(1) MARZANO (Michela), *Philosophie du corps*, p. U.F, Aout 2007, p. 52.

(2) MARZANO (Michela), *Penser le corps*, p. U.F, Janvier 2002, p. 10.

(3) Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Librairie Gallimard, 1945, p. 125.

تُصبح متابعة المريض لجسده، عبر "تجربة المرض"، مخالفة لما كان يعيشه ماضيا. فما كان معلوما صار الآن غامضا. وما كان مجهولا بدأ ينجلي حجابهِ شيئا فشيئا. إنها رحلة مغامرة تنضاف لمسيرة حياة تؤثت بطريقة مغامرة لهذا الإنساني المترجل هذه المرة، بين ألم ومعاناة، بين جهل ومعرفة، بين تطلع للبقاء وخوف من الفناء، بين يأس وأمل... إنها أيضا سلسلة مراوحات ومفارقات يعيشها المريض في سياق معاشته "للمرض".

إن "تجربة المرض" تخلق وتريح في الآن معا كما تبدو كـ "معيش" يعتقه السرد والتأويل. فيها يواجه المريض ذاته كما يواجه الآخرين، فتتالي الخلاصات والنتائج التي تنطوي على إحياء مستمر لمعنى أبي أن يظل مسكونا بالغموض. حيث يروي المريض حالته وظروفه ومسيرته مع المرض، فيكشف بعض من عالمه المغمور. ذلك أن هذا البوح الصادق لما يختلجه كما يعبر عن ذلك مارسال بروس⁽¹⁾، هو في جوهره حياة تزن دروب المعنى الممتد. بمعنى لا يمكن أن نللم زخمه ولا أن نحصر اتجاهاته بكليتها، مهما اجتهدت القرائح وتفننت الاستعارات وتكاثرت الصور. إنه معنى يفيض بتأويلات لا محدودة، تترجمها مقاطع السرد بكل ظروفه وعناصره ومستوياته.

ب- العيادة الطبية والحكم الطبي

إذا كان "الطب ممارسة من جنس خاص يعود إرساؤها إلى أسحق عهود التاريخ"⁽²⁾ فهو يعرف كذلك بـ "فن العلاج". كما يوظف هذا المجال مختلف الخبرات المعرفية والتقنية، للنظر في المسائل التي يعالجها. وإذا كان الإنسان موضوعا للسؤال الطبي، فإن هذا السؤال يتناول مظاهر وأسباب اعتلال الإنسان، أو بالأحرى الأمراض أو الإصابات، وكذلك الحالات التي تعثره وتؤثر في بنيته البدنية والنفسية ومحيطه الذي يعيش فيه. كما ينظر الطب في ظروف نشأة الأمراض وحدثها

(1) «Le corps que l'on découvre dans la maladie se révèle ainsi différent de celui que l'on pensait connaître comme l'écrit Proust dans Le coté de Guermentes». Michela MARZANO, *Philosophie du corps*, p. U.F, Aout 2007, p. 52.

(2) بول ريكور، العادل، الجزء 2، تعريب عبد العزيز العيادي ومنير الكشور، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون "بيت الحكمة قرطاج"، 2003، ص 561.

وكيفيات تفاديها أو شروط الوقاية منها، ويهتم بمختلف الأوضاع الصحية للمحاولة تحسينها. ويعترف أيضا كعلم تطبيقي في تطور مستمر، يسعى لبناء رؤى علمية دقيقة ومناهج تعليمية حديثة وأدوات وطرق علاج متجددة، وذلك بالاستفادة من التجارب البشرية التي حدثت على مر العصور.

مع بداية الحداثة وفي إطار البحث عن إمكانيات للعلاج بشقيه الدوائي والجراحي، ارتكزت العلوم الطبية على الدراسات العلمية الموثقة بالتجارب المخبرية والسريرية، حيث انكبت مختلف تخصصات الطب على تطوير مجالات بحثها وإيجاد حلول لمختلف المشكلات التي تطرح عليها ومنها قطاع علوم الجراحة. كما أن "الطب هو إحدى الممارسات القائمة على العلاقة الاجتماعية التي تكون المعاناة بالنسبة إليها الحافز الأساسي والغاية هي الأمل بالمساعدة وربما الشفاء. بصفة أخرى، الممارسة الطبية هي الممارسة الوحيدة التي يكون رهانها الصحة الجسدية والعقلية".⁽¹⁾

يسعى مجال الطب إذن، ومنذ بداياته إلى الآن إلى تطوير آليات وإمكانيات العلاج والشفاء، ودعم شروط الحفاظ على الصحة. وتهتم في هذا الإطار العديد من المنظومات الصحية بوضع برامج وطرق عمل ذات نجاعة، وبتدعيم وترشيد ظروف وأجواء العيادات الطبية. فماذا نعني بالعيادة الطبية؟

تعتبر العيادة الطبية عامة فضاء مخصصا للمعاينة والعلاج، على الطبيب -وفي كنف احترام كرامة المريض- أن يلتزم بروتوكولاته المعتمدة وبأطره القانونية. كما على المريض أن يطلع على هذه البروتوكولات، وكذلك على الشروط القانونية للعلاج. وإذا يقتضي هذا الأخير امتلاكاً لخبرات تقنية ومعارف نظرية فهو يعتز أيضا عن عمق الفعل الإنساني وجوهره كما عن بساطته وتعقده.

تعد العيادة الطبية إطارا يلتقي من خلاله الطبيب بالمريض. ويشترط هذا اللقاء مجموعة من الركائز، في غيابها يغيب دور العيادة الطبية وتفتقد بالتالي لمضمونها. وتلخص هذه الركائز في ثلاثة هي: التواصل، الفهم، واتخاذ القرار. يقتضي التواصل افتتاحا على الآخر وتفعيلا لاتيقا حوار لا بد أن يكون تحسيما لقبول الآخر وتعز

(1) بول ريكور، العادل، الجزء 2، تعريف عبد العزيز العيادي ومنير الكشور، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون "بيت الحكمة قرطاج، 2003، ص 561.

عن التفاعل الموجب معه. كما يستدعي الفهم جهداً تبذله الذات لإدراك واستيعاب موضوع اهتمامها. أما اتخاذ القرار فهو محصلة الجوانب السابقة الذكر. ولعلّ اتخاذ القرار هو في جوهره تفعيل للنتائج المراد بلوغها.

تنشأ في إطار العيادة الطبية لحظات من القرب بين طرفان أو بالأحرى ذاتان: مريض/طبيب. وحيث يختار الطرف الأول (المريض) عادة من سيعالجه. فإن الطرف الثاني (الطبيب) يستأثر بصلاحيات: التفسير، الفهم، والإنصات.

وتعد العيادة الطبية فرصة لتبادل الأسئلة والحوار ولتقاسم بعض الأسرار، وهي تعبر بذلك عن ثقة ناشئة بين طرفان، على أن يُطالب الطبيب في مختلف لحظات تبادل الأسئلة والحوار تلك بالتوفيق لحسن الإنصات ودعم مناخ الراحة والاطمئنان لدى المريض. ليقرر بعد ذلك أي حكم طبي يمكن اعتماده وأي توجه لسيروية العلاج.

كيف نعرف الحكم الطبي؟ إن هذا الأخير - كما يسميه ريكور - هو من قبيل "الحكم الحدسي"، الذي "يصدر عن التعليم وعن الممارسة"⁽¹⁾. حيث يتشكل الحكم الطبي من خلال التمرّس بالمعرفة النظرية لهذه المهنة وبالخبرة الممارساتية المستقاة من التجربة العلاجية. ويتناول ريكور هذا السياق مضامين الحكم الطبي والممارسة العلاجية بعمامة، معتبراً أن "ما يبدو خاصاً بالمقاربة العلاجية هو أنها تستثير أحكاماً عائدة إلى جملة من المستويات المختلفة، المستوى الأول يمكن تسميته مستوى تدبيرياً (...). المستوى الثاني يجدر أن يسمى مستوى أدبياتياً، بما أن الأحكام فيه تكتسي صبغة المعايير التي تعلو بأشكال مختلفة على فردية العلاقة بين المريض الفلاني والطبيب الفلاني (...). وفي مستوى ثالث تتعلّق البيواتيقا بأحكام ذات طابع تفكّري مركزة على محاولة شرعية الأحكام التدبيرية والأدبياتية من المرتبتين الأولى والثانية"⁽²⁾. ذلك أن مسار العلاج ينطلق بميثاق علاج يبدو في جوهره التزاماً أخلاقياً لا يمكن "تركه لمصادفات الرفق والرفقة، فشأنه شأن كل فنّ يمارس حالة بحالة، فانه يولّد لصالح التعليم والممارسة بشكل خاص ما يمكن أن

(1) بول ريكور، العادل، الجزء 2، تعريب عبد العزيز العيادي ومنير الكشوّ، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون "بيت الحكمة قرطاج"، 2003، ص 563-564.

(2) ن. م.، ص 559-560.

نسميه تعاليم حتى لا نتحدث عن معايير تضع الحكم الشديري على طريق الحكم
الادبياتي".⁽¹⁾

ويعتبر أحيانا ميثاق العلاج على هشاشة تلوح من خلال عدم الثقة التي تتجلى
مرات من قبل أطراف العلاج والمريض. ذلك أن "الثقة مهددة من طرف المريض بخلط
مغلوط بين الريبة إزاء استغلال مفترض للنفوذ من طرف كل عضو من أعضاء
السلك الطبي وبين الشك في أن لا يكون الطبيب - افتراضيا - جدير بالأمل الجنوني
المعقود على تدخله"⁽²⁾. ويبقى ميثاق العلاج رغم ذلك، رابطة معنوية لا محيد عنها،
تلزم كلاً من الطبيب والمريض باحترام أدوارهما.

ت - في علاقة الطبيب بالمريض:

تحتكم علاقة الطبيب بالمريض لرهان أساسي رافق ممارسة الطب وهو حفظ
حياة وصحة المريض. وتقام هذه العلاقة على معايير ايتيقية وأطر موضوعية تضمن
عدم الخرافها عن مقاصدها التي نشأت من أجلها.
وتندرج هذه العلاقة بعامة في أفق العلاقات الإنسانية، ذلك أن شرط إمكانها
هو هذا اللقاء بين الطبيب والمريض. ف "ما هي النواة ايتيقية لهذا الالتقاء الفريد؟
إنه ميثاق السرية الذي يلزمهما الواحد إزاء الآخر، المريض الفلاني والطبيب
الفلاني"⁽³⁾ وفي هذا المستوى يمكن أن نتحدث عن "ميثاق علاج قائم على الثقة"⁽⁴⁾.
ولئن يعكس لقاء المريض بالطبيب - كما ذكرنا سلفاً - تقابلاً بين طرفين
أحدهما يملك المعرفة والمهارة وآخر يتألم، فإن ردم هذه الهوة، لا يتم إلا "بواسطة
سلسلة من المساعي الصادرة عن طرفي العلاقة. المريض - هذا المريض "يخرج لغة"
معاناته بتلفظها كشكوى. وهي معاناة تحمل مكوّناً توصيفياً (العلامة الفلانية...) و
مكوّناً سردياً (فرد مندمج في كذا وكذا من الحكايات) وبدورها تتحدد الشكوى
بدقة في مطلب: مطالبة ب... (الشفاء، ومن يدري طلب العافية، ولم لا، من وراء

(1) ن. م.، ص 563-564.

(2) ن. م.، ص 563.

(3) ن. م.، ص 561.

(4) ن. م.، ص 562.

ذلك طلب الخلود)، ومطلب إلى... موجه إلى الطبيب القلاني كالتماس. ويقطع هذا المطلب بوعده الالتزام بنظام العلاج المقترح بمجرد القبول به".⁽¹⁾

تبدو كذلك علاقة الطبيب بالمريض، تعبيرا عن الخصوصية والفرادة، والتعقيد. سيما وأن ما تشهده من إشكاليات ومن بينها: هل يمكن حدة هذه العلاقة بفاعلين اثنين؟ هل هي علاقة ثنائية؟ ألا يمكن أن تعبر علاقة الطبيب/المريض عن مساواة أو تكامل؟ ثم كيف يمكن لها أن تدافع ضد المرض؟ وهل أن الثقة التي تحضنها هذه العلاقة هي ثقة متبادلة؟⁽²⁾

وهكذا تفتح هذه العلاقة على فضاءات إشكالية لعل أغلبها تتعلق بالمخاوف الالتيقية لها. ذلك أن وثيقة الاتفاق كما يرى ريكور "يجب أن تمتحن أيضا من الطرفين بالتزام الطبيب بـ "متابعة" مريضه والتزام المريض بـ "التصرف" وكأنه مقرر علاجه الخاص. وهكذا يصبح ميثاق العلاج نوعا من التحالف الممكن بين شخصين ضد العدو المشترك الذي هو المرض. فالاتفاق مدين بطابعه الأخلاقي للتعهد الضمني المشترك بين الطرفين بالوفاء بدقة بالتزاماتهما المتبادلة".⁽³⁾

ويمكن في الختام التنصيص على فكرتين أساسيتين تحكمان بنية هذا النص: تبين الأولى راهنية مجال البيواتيقا، أما الثانية فتتعلق بانفتاح هذا المجال على سرد عمق الذات الإنسانية وسعيه لاستقصاء مضامينها الظاهرة والخفية. ذلك أن "تجربة المرض" مثلا وبكل صورها البسيطة والمعقدة، تتجلى كنص حي من نصوص الإنساني. نص يطل علينا كأثر فريد تسعى البيواتيقا - من خلال التوجه التأويلي الذي تركز داخلها - إلى استكناهه.

ولئن تناول البيواتيقا سلسلة التطبيقات العلمية المحولة لأقدار الإنسانية بالنظر، فلتبين لنا مخاطر ما لم نلم بتبعاته وآثاره بعد. ذلك أن منجزات العلم باتت تخلق البشرية وترجّ هدمها وسكينتها. لقد غزى العلم بآلياته وإمكانياته كل أبعاد الحياة

(1) ن. م.، ص 562.
(2) Fatma HADDAD-CHAMAKH, La communication dans la relation médecin-malade, in, Ethique et communication de la santé, comité national d'éthique médicale, 4ème conférence annuelle, 2000, pp. 50-51.

(3) بول ريكور، العادل، الجزء 2، تعريب عبد العزيز العيادي ومنير الكشور، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون "بيت الحكمة قرطاج"، 2003، ص 562-563.

الإنسانية، غير أن هذه الحياة لا يمكن حصرها في هذا التناول الموضوعي الذي يحرص على أن يلفها به. وإذا أدت كثرة التدخلات العلمية إلى منحة الحياة وتفكيرك أنساقها المألوفة، كما إلى وهن الإنساني ودعم الهوة الشاسعة بين الموجود والمأمول، وإذا يتغلغل يوماً بعد يوم الإحساس بالعجز والشعور بالقلق والمعاناة، فإن السكن إلى "المعنى" يبقى القضية الثابتة في زخم التحولات.

في انبثاق الفانتاستيك

بوشعيب الساوري⁽¹⁾

مقدمة:

من بين الأسئلة التي تثير الباحث في إشكالية حضور الفانتاستيك في الأدب العربي عموماً، وفي الرواية العربية بشكل خاص هناك سؤال مثير وهو؛ هل هذا الحضور نابع من استلهاهم التراث النثري العربي الغني بالعجيب أم أنه جاء استجابة لحاجة جمالية اقتضاها تطور الرواية العربية في إطار تصاديفها مع الرواية الغربية؟ أم أن الفانتاستيك كان مرتبطاً ببنيات ثقافية مغايرة لنظيرتها العربية؟ أم أنه كان وليد واقع الروائي العربي وتحولاته المحيطة والمحيية للآمال؟ ويترتب عن هذه الأسئلة سؤال آخر وهو: هل يمكن أن تُدرج التراث النثري العجيب ضمن الفانتاستيك؟ خصوصاً وأن محاولات كثيرة لتأصيل الفانتاستيك تُرجعه إلى قرون سابقة على القرن الميلادي الثامن عشر، وقد اعتبر كثير من الباحثين من بينهم تودوروف وگاستيكس أن ظهور ألف ليلة وليلة كان كميلاد لعالم خاضع لقوانين مختلفة⁽²⁾ عن قوانين العالم الواقعي. منذ أن صار الفانتاستيك موضوعاً للمدراسات الأدبية، تطوّر التفكير النقدي حوله في ثلاثة اتجاهات أساسية: الأول هو تاريخ الفانتاستيك، الثاني هو حدود الفانتاستيك والثالث معالجته وفق التصور الفرويدي.⁽³⁾

-
- (1) باحث من المغرب.
(2) Verónica Murillo chinchilla, "La littérature fantastique: poétique d'un conflit rationnel" in *Revista de Lenguas Modernas*, N° 13, 2010/59-69, p. 60.
(3) Eric Lysoe, «pour une théorie générale du fantastique» article paru à (p.4 en l'origine dans *Colloquium Helveticum*, n° 33, 2002, p. 37-66. ligne)

ستحاول هذه الورقة الاندراج ضمن الاتجاه الأول، وتحديد الانشغال بالسياق الثقافي والاجتماعي والفكري الذي ظهر فيه الفانتاستيك، والتدقيق في شروط انبثاقه⁽¹⁾ انطلاقاً من تصور لتاريخ الأدب يعتبر الأدب نتيجة لروح العصر بلغة مشيل فوكو، وهذا الاتجاه مغيب في جل الدراسات العربية التي تناولت الفانتاستيك، ونعتقد أن هذا الاختيار سيمكننا من الإجابة عن الأسئلة أعلاه.

وما دفعنا إلى السير في هذا الاتجاه هو أن كثيراً من الدراسات العربية التي انشغلت بالفانتاستيك لم تراع الخلفيات التاريخية والفكرية والنظرية المؤطرة لسياق ظهوره ولم تعرها الاهتمام الكافي، بل غضت الطرف عنها متناسية الخصوصية الأساسية للفانتاستيك وهي القلق الذي يبقى وليد العقلانية الصارمة. الأمر الذي يؤدي إلى فصل المفهوم عن سياق ظهوره، وتحريده من حمولته المعرفية والتاريخية ويقود إلى تشويبه، وهو أمر غير مقبول؛ لأنه من غير الممكن إخراج النص الأدبي عن سياق إنتاجه وشروط إمكانه. وسيكون الإقدام على هذا العمل نوعاً من الإسقاط الفج.

1 - بذور الفانتاستيك في الرومانسية

بات من المعلوم أن ظهور الفانتاستيك ارتبط بالحقبة التاريخية للرومانسية. ويقود التأمل في الحركة الرومانسية وعلاقتها المتوترة مع فكر الأنوار إلى وجود قواسم مشتركة بينها وبين الفانتاستيك، بل إن الرومانسية احتضنت بذوراً للفانتاستيك، انطلاقاً من الحمولة المفهومية لمصطلح الرومانسية، وصولاً إلى الرؤى والتصورات الفكرية والجمالية الحاضرة لها.

وتؤكد دلالة كلمة الرومانسية ذلك؛ إذ إن معنى الصفة الإنجليزية (Romantic) الذي أُلِيس إليها في النصف الثاني من القرن الميلادي 17 معنى قريب جداً من تقبلات الفانتاستيك. فعلاً كانت الرومانتيك مرتبطة غالباً بما هو عاطفي وفانتاستيكي ولا عقلي، وتحديداً مثل القصص التي كانت تُحكى في الرومانس القديم،

(1) Antoine Faivre, «Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation)» in Cahier de l'Hermétisme colloque de Cerisy: La littérature fantastique, Ed. Albin Michel, 1991, p. 16.

ومن هذه الصفة اشتق. وكانت الرومانتيك في القرن الميلادي السابع عشر مرادفة لكل ما هو خيالي وما هو سخيّف وما هو غير طبيعي ومُنمق. وكل ما كان يشبه منتوجاً فانتازياً غير منتظم كان يسمى رومانتيك.⁽¹⁾ وكما يقول "شليجل" إن الرومانسية هي بالضبط من يتمثل ذاتاً شعورية داخل شكل فانتاستيكي.⁽²⁾

وحسب "فيخته" الوعي بالذات ممكن فقط إذا عرف الأنا ما ليس أنا الذي يتطابق مع الواقع خارج الذات، فإذا لم يفترض الأنا اللاأنا لن يتعرف على حدوده.⁽³⁾ وتعتبر الرومانسية العالم مركزاً للمختلف والمتعدد، حيث تتعايش المتعارضات، والعالم وعاء لتمظهرات مختلفة للإلهي. ويسعى الروح الشعري لفهم هذا التعدد بتنظيم الأجزاء داخل مجموع منسجم، ليخلق التناغم انطلاقاً من العماء.⁽⁴⁾ ففي الواقع هناك دائماً شيء لا يمكن معرفته، والذات لا تدرك سوى تمظهره الخارجي، دون أن تصل أبداً إلى فهم ماهيته. والروح الشعري يمتلك القدرة على إدراك أجزاء الماهية الروحية للأشياء.⁽⁵⁾

والشعر الرومانسي شعر كوني وتقدمي يريد مزج الشعر بالنثر، والعبقرية بالنقد، وشعر الفن بشعر الطبيعة، إنه لا يفهم إلا ما هو شعري. ويروم تمثل الماهية الشعرية لكل مظهر من مظاهر الواقع ليصل به الأمر إلى رؤية الشعر فيما يظهر أنه ليس شعراً. انطلاقاً من ألا حدود للشعر، تتطابق فيه المتقابلات؛ كتطابق الأجزاء والكل، هو ما يخلق الشعر.⁽⁶⁾

(1) Tania Collani, "la naissance du Gout fantastique au 19 siècle: Musset Chroniqueur et les Arborseances Romantiques", Università degli studi di Bologna Publication, Jan 1, 2004 (http://www2.lingue.unibo.it/desc/didactique/travaux/Collani/Collani_Litt%E9raturefantastique.pdf)

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) Chiara de luca, «les germes du fantastique dans les théorisations des écrivains romantiques allemands» **Revue des Littératures de l'Union Européenne**, 2004

(5) Tania Collani, Op. cit

(6) Ibid.

ومن أجل أن يتمكن الروح من التعبير عن نفسه بحرية تامة بحسب تأسيس العلاقة الأصلية بين الإنسان والطبيعة.⁽¹⁾ ويبحث "هوفمان" بدوره عن تأسيس علاقة أصلية بين الإنسان والطبيعة، بين الإنسان والفن، انطلاقاً من نقد عصر الأنوار ومنطلقاته الفكرية. ويحدد "هوفمان" الهدف الحقيقي من الفن والمتمثل في تحرير الإنسان من كل آلام هذه الدنيا ومن كل الضغوطات الساحقة للحياة اليومية.⁽²⁾ إذ ينبغي أن يكشف اليومي عن المعنى النبيل الذي يخفيه، بشكل مفارق، وأن ما هو عام يكشف عن الطابع الغامض المألوف وأن المعروف يتلقى مقام اللامعروف/المحدود هو مظهر اللامحدود.⁽³⁾ فانطلاقاً من الظاهر البسيط للأشياء المألوفة جداً يصل الروح الشعري إلى القبض على قدسية الطبيعة وجلالها وسرها الذي تخفيه.⁽⁴⁾

وتتطابق سيرونة الرومانسية مع عمل الروح الشعري، لأنه هو تعبيرها الخاص، وهو يتغذى من الإلهي الذي يتجلى في الواقعي.⁽⁵⁾ فإذا كانت وحدة الأنا قد دمرت بواسطة العقل، فقد تم إعادة تأسيسها بواسطة الشعر بفضل الفن التوليقي الذي خلق روابط جديدة باستعمال ما تم تكسيده.⁽⁶⁾

وتبقى السخرية لدى الرومانسية أداة لبلوغ اللامحدود انطلاقاً من المحدود. وهي وسيلة أو أداة الروح الشعري الذي يخلق انطلاقاً من الكاوس، لأنه لا يمكن أن نخلق الحياة انطلاقاً من النظام العقلاني. والسخرية هي أداة المفارقة لكنها أيضاً جمال لأنها تذهب إلى ما وراء المنطق.⁽⁷⁾

كما يعبر الشعر عن ذاته عبر الجنون الذي هو نتيجة للخيال، ويتعلق الأمر بتعبير مفارق لشيء ما يوجد داخل الطبيعة، والذي يعطي للشاعر نوعاً من التعويض.⁽⁸⁾ والرومانسي هو مترجم للواقع اللامحدود الذي يغيبه بواسطة توسطه،

Ibid. (1)

Ibid. (2)

Ibid. (3)

Ibid. (4)

Ibid. (5)

Ibid. (6)

Ibid. (7)

Ibid. (8)

فيتمثل، بطريقة ذاتية، ما هو موضوعي.⁽¹⁾ وتريد الروح الرومانسية التفكير في العصر الروحي المختبئ داخل كل مظاهر الواقع.⁽²⁾ لتعيش في الشعر الرومانسي المتضادات؛ الحقيقة/المظهر، الجذ/اللعب... فالرومانسية تغذي من مبدأ روحي وترتكز في الآن ذاته على أسس تاريخية وهو ما يجعلها قريبة من الفانتاستيك.

وقد جاء ميلاد النصوص الفانتاستيكية في أعقاب الرومانسية التي كانت يدورها بمثابة رد فعل على التحول الجذري الموسوم بالقطعية مع البراديغم الرمزي السابق⁽³⁾ أي القروسطي، وبطريقة أقل مثالية.

وإذا كانت الرومانسية قد سعت إلى إيجاد أجوبة فإن الفانتاستيك انشغل بطرح أسئلة قلقة أمام الإشكالات اللامتعددة للاعقلاني المشاهد والمحسوس به والموجود في كل مكان، لكنه متوارٍ داخل ما سُمي بالعقلانية الجديدة.⁽⁴⁾ لذلك نجد محكيات الفانتاستيك تتأسس على المفارقات والمشكلات العويصة التي تغذي الشعور بالغرابة والقلق وعدم الشعور بالأمان أمام واقع رمزي فقد انسحجه القدم. ومن أجل الهروب إلى اللامعقول أو الجنون، أخذ الخيال بعين الاعتبار واقع القطيعة القديمة وضرورة إيجاد وحدة داخل التعدد بتدخل الروح الشعري.⁽⁵⁾ وبذلك تشير الرومانسية والفانتاستيك إلى ظهور لا معقول غير مؤطر برمزية دينية واضحة، وإنما يعطي لهذا اللامعقول أجوبة مختلفة.⁽⁶⁾

2 - نحو علاقة رمزية جديدة مع العالم

عرفت أوروبا مع الثورة الصناعية تحولات وجدانية كبيرة وعميقة، تمثلت في التدشين لصيغة جديدة من العلاقة الرمزية مع العالم، بعد أن كان نظام العالم، ما قبل الحداثة، منتظماً بواسطة حضور الفوق طبيعي والذي كان يمنحه توازنه وانسجامه، إذ

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Roger Bozzetto, «l'irrationnel, l'époque romantique et le fantastique». (lieu de parution initiale inconnu) www.noosphere.com/Bozzetto/article.asp?numarticle=574&pdf=1 14/10/2012.

(4) Ibid.

(5) Ibid.

(6) Ibid.

كان يتم ربط الأشكال الفوق طبيعية باللامعقول تحت إطار رمزية دينية،⁽¹⁾ ونشأ الشعور الفانتاستيكي انطلاقاً من البون بين خطاب العقلانية الجديدة (الاقتصادي والسياسي والشعري) والمعيش اليومي.⁽²⁾ بعد أن تمت خلخلة الانسجام القروسطي، على مستوى المعتقدات والمؤسسات وعلاقات الأفراد، بوضع قطيعة مع الإبستمي السابق والانتقال إلى إبستمي جديد، أي الانتقال إلى الحداثة والعقلانية التي حاولت القطيعة مع فكر القرون الوسطى الذي كان يضيفي على العالم طابعاً سحرياً، وهو ما حاولت الحداثة مواجهته بنزع الطابع السحري عنه، وتضييق الخناق على الخيال وعلى كل ما اعتبر معارضاً أو مخالفاً للعقل. وهو ما أدى إلى نشوء أزمة في المعنى، وأتاح الفرصة لظهور الفانتاستيك الذي كان كمحاولة لتأسيس رمزية جديدة في غياب سند مذهبي مفسر أو ميتافيزيقي.⁽³⁾

ولهذه الخاصية الجديدة علاقة مع الانقلاب الاقتصادي والسياسي والسيورمزي. فبدافع من الضرورة التاريخية، تم الانتقال من تصور تيولوجي للعالم إلى نموذج مغاير وإلى نموذج اقتصادي وسياسي جديدين تمثل في التغيرات الاقتصادية والسياسية التي عرفتها الثورات البورجوازية والتي توجت بالدمقرطة ومحجىء النموذج الصناعي لإنتاج الثروات، وذلك في علاقة بانقلاب النظام الذي كان حتى ذلك الحين الوحيد القابل للإدراك، وكان يبدو أنه مؤسس من طبيعة الأشياء، لم يتم هذا الانقلاب دون قفزات فجائية ودون خسائر ودون فتن.⁽⁴⁾ لكن باسم العقلانية، وبحكم فعاليتها، تم فرض هذا النظام شيئاً فشيئاً. وهو ما سجل مفارقة وهي أن هذا النظام الجديد الذي أراد أن يؤسس على العقل لا يمكنه أن يفرض إلا بواسطة نقيضه ألا وهو العنف. ولهذا العنف، دون شك، علاقة مع استحالة الأخذ بعين الاعتبار كسر الروابط القديمة التي تمت صياغتها من قبل التاريخ، وإرجاعها بحكم العادة إلى

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Antoine Faivre, «Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation)» in **Cahier de l'Hermétisme colloque de Cerisy: La littérature fantastique**. Ed. Albin Michel, 1991, p. 28.

(4) Roger Bozzetto, Une (H) histoire (du) fantastique a-t-elle une signification? Imaginaires et idéologies. Cahiers du CERLI, 1984, p. 15-24.

بعد مقدس، حين تم الإحساس بها فقط على أساس أنها لا عقلانية غير ضرورية.⁽¹⁾
يتعلق الأمر بفرض تمثل عن العالم كشمولية.⁽²⁾ وفرض إبدال فكري وروحي بعنف.
وكانت لذلك انعكاسات سلبية على ما هو نفسي واجتماعي بسبب تضيق الخناق
على ما كان يعتقد أنه يتعارض مع العقل والعلم ألا وهو الخيال. هكذا تم الانتقال
من نموذج إلى نموذج جديد يحاول فرض نفسه بعنف على جميع المجالات العلمية
والاقتصادية والاجتماعية والنفسية والأدبية.

ارتبط ظهور الفانتاستيك، إذن، بالدور الأساس للطبيعة الإستمولوجية المتمثلة
عموماً في الانتقال في القرنين الميلاديين السابع عشر والثامن عشر، من عالم كان يهيمن
عليه الاعتقاد إلى آخر غزته بشكل تدريجي العقلانية العلمانية، وهي لحظة مفصلية
حيث لم يصبح فيها اللاهوت قادراً على تفسير الظواهر، وحيث إن المحاولات
لإعداد معرفة علمية عن العالم لا تصل إلى حدوث يقينيات جديدة.⁽³⁾ ويؤكد بوزوتو⁽⁴⁾
أن الفانتاستيك تأسس في حقبة لتطور الفكر الغربي، حين ادعى الخطاب المهيمن
أنه عقلائي، بسعيه إلى حبس كلية الواقع في خطاب العقلانية، بصيغة أخرى حاول
العقل التفكير بمسح الطاولة عن كل ما كان سائداً قبله، بالانقطاع عن كل ما هو
سابق له من أجل تأسيس صورة العالم، صورة قادته إلى رفض كل ما لا يدخل
في قوانينه. وبالتالي فالفانتاستيك غير منفصل عن فشل النموذج الأدبي الذي كان
مهيماً لعدة قرون، ألا وهو التصور المحاكياتي للمخلق الفني الذي يقصي الفوق طبيعي من
مجال الأدب. أصبح هذا النموذج غير متوافق وغير ملائم كثيراً لحقبة شهدت تحولات
مستمرة وعنيفة ستغير البنيات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للعالم الغربي.⁽⁵⁾

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Emmanuelle Sempère, *De la merveille à l'inquiétude: le registre du fantastique dans la fiction narrative au 18 siècle*, Ed. Presses Universitaires de Bordeaux, 2009. p. 39.

(4) Roger Bozzetto, *Une histoire (du) fantastique a-t-elle une signification* OP.cit.

(5) Alejo G. Stiemberg, «du gothique au fantastique gothique et à la Ghotic fantasy: parcours du genre au style», 2004, (http://www2.lingue.unibo.it/dese/didactique/travaux/Steinberg/Steimberg_Litt%E9rairefantastique.pdf), p. 4.

وسيكون لها تأثير على نفسية أفراد المجتمع، من خلال ما خلفته من أزمات روحية.

يرجع الفانتاستيك، بداية، إلى طريقة في الكيفية لها صلة بالخيال.⁽¹⁾ كما أن تمثل العالم الذي يقيمه الفانتاستيك غير منفصل عن الأزمات والمآزق السياسية والاجتماعية والعلمية والفلسفية التي حدثت بشكل فجائي في نهاية القرن الميلادي الثامن عشر، إذ حلت أزمة قيم عميقة دفعت الإنسان إلى خلق أخلاقه وقيمه الخاصة. وهو ما يفسر قيام الفانتاستيك على رؤية للعالم خاصة به وعلى منظور لعلاقة الإنسان بذاته وبالعالم، إذ تذهب التجربة الفانتاستيكية إلى إخراج القلب الأساسي للإنسان والمحروم من أي تبرير، وتسمح له بإعطاء معنى لوجوده ورؤية الواقع بعيون أخرى، إنه أيضاً فضاء لتشخيص الدواخل الإنسانية وما يعترئها من خوف وما يعتمد فيها انطلاقاً من قلق المعيش والأمل في الخلاص.

كانت لهذا الحصار ردود أفعال تتعارض مع ما كان يسعى إليه النظام العقلائي، إذ أخرج بحىء نظام العقل، إذن، إلى الوجود حضور اللاعقلاني الذي كان محاصراً وممنوعاً، وسط العالم الذي شيده العقل ولم تكن حينذاك أي لغة تعبر عنه. سيعطي هذا الإكراه اللاحتمل مكاناً لسلوك انعطافي، سيحاول تصويره، والذي سيتمثل في ميلاد نمط جديد من السرد التخيلي أو الفوق طبيعي يبتلعه اللاعقلاني.⁽²⁾ ألا وهو الفانتاستيك.

نشأ الفانتاستيك وسط حقبة هيمنت عليها فلسفة الأنوار، لكنه لم يتقيد بها كنوع من الارتداد على العقل الأنواري الصارم والتمرد عليه. وذلك بإعادة استعمال التيمات العجائبية القائمة على العجيب الأسود الذي نشأ في عصر قمع مذهب الحيوية والسحر التي كانت في فترة النهضة.⁽³⁾ وبالتالي لأول مرة في تاريخ الفكر الغربي سيتشكل جنس تخيلي في علاقة نقدية مع الخطابين الموجودين:

(1) Anka Clitan, «de fantastique métamorphique de corinna bille»
http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari3/franceza/Anca%20Clitan.pdf, p. 862.

(2) Roger Bozzetto, Une (H)histoire (du) fantastique a-t-elle une signification, Op.cit.

(3) Ibid.

الفلسفي/العلمي والديني، دون أن يجد إبداعاً خطائياً يبقى ضمن النظام التصوري. (1)
وبما أن التخيلات السردية للقرن الميلادي الثامن عشر لم تطرح للنقاش الأشياء وإنما
صنع تمثل وخطابات الحقيقة، سيحدد الفانتاستيك ليس كجنس أدبي، وإنما
كسجل تميز بالمسافة بين الخطاب وموضوعه، مسافة ترسم على عمق القلق
المتافيزيقي الذي يثيره. (2)

هكذا لم يكن تمثل العالم، الذي افتتحه الفانتاستيك، منفصلاً عن الأزمات
والمآزق السياسية والاجتماعية والعلمية والفلسفية والأدبية التي برزت في نهاية القرن
الميلادي الثامن عشر، وبطريقة أكثر بدهية على طول القرن اللاحق، حين سادت
أزمة قيم عميقة دفعت الإنسان إلى خلق أخلاقه الخاصة، لعدم وجود قانون أخلاقي
كوني، بعد أن أصبحت يقينياته القديمة غير قادرة على خدمة الاستقرار النفسي
للإنسان. (3) فتم رفض الاعتقاد في الطابع المتعالي والثابت للقيم الأخلاقية والسياسية
التي تتحكم في الحياة الإنسانية، وأصبحت كل الحقائق ترى من حينها متأرجحة
وبالتالي أصبحت نسبية، لأنها وجدت نفسها فجأة موضوعاً للارتياب. (4)

3 - نحو إمكانات جديدة للعقل

انبثق الفانتاستيك في سياق ثقافي وفكري كانت فيه سيادة للعقل الذي حث
عليه فلاسفة الأنوار، وقد تجسد ذلك من خلال الرغبة في عقلنة كل شيء من جهة،
ومن جهة أخرى كانت هناك حاجة الطبيعة الإنسانية للبحث عن حدود جديدة
لقدراتها، وذلك في تنسيق مع الرغبة في الهرب إلى عالم غير معقول في خلقه. (5)
يبدو أن الفانتاستيك مرتبط، في ثقافته الواسع، بلحظات أزمة الفكر داخل
تحقيب دوري في نهاية العصور التي كانت تعتقد في القدرة على إبداع تعبير مليء

(1) Ibid.

(2) Emmanuelle Sempère, Op. cit, p. 103.

(3) Maria Cristina Bathala, Op. cit

(4) Ibid.

(5) Verónica Murillo chinchilla, "La littérature fantastique: poétique d'un conflit rationnel" in Revista de Lenguas Modernas, Nº 13, 2010/59-

69, p. 60-61.

بالحياة، سواء أكان دينياً أو علمياً.⁽¹⁾ وبذلك يعبر الفانتاستيك عن الارتبابية ونحية
الأمّل التي أدت إليها الهيمنة الثقافية والفكرية لنسق فكري معطى.⁽²⁾ تمثل في
العقلانية كإبدال معرفي، والواقعية كإبدال أدبي والتي حصرت الإبداع في محاكاة
الواقع، وسيّحت الخيال، وحرمت القارئ من الأشكال البطولية والغريبة العامة
بمغامرات الفروسية وبعوالمها العجيبة، التي كانت تنعش خياله خلال القرون
الوسطى.⁽³⁾

ارتبط ظهور الفانتاستيك الأدبي، إذن، بتقدم العقلانية العلمانية، إذ هو ثمرة
ثغرات وتناقضات تفسير الظواهر.⁽⁴⁾ بعد الانتقال من ذهنية كان يهيمن عليها
الاعتقاد وخاضعة لمنطق ما قبل عقلائي إلى ذهنية حديثة علامتها المميزة هي
العقلانية.⁽⁵⁾ وما ترتب عنها من أزمة في المعنى وتحلل في التوازن الوجداني.

وتحدر الإشارة إلى أن الفانتاستيك ليس مجرد ردة فعل على تصلب الخطاب
العقلائي، وإنما هو ينطلق من فتح مجاهل جديدة تتواري على العقل ولا يمكن النفاذ
إليها عبر أطر العقل الحدائي والأنواري. وبذلك طرح الفانتاستيك سؤال الرغبة في
المعرفة كـرغبة خالصة وكنقصة مستحيل تحقيقه، بالرغم من أن المعرفة التي يطرحها
للتساؤل موحودة، لكنها مثيرة للاشمئزاز ولا أساس لها ولا أصالة.⁽⁶⁾ وهو ما حاصرته
العقلانية.

لقد وجد كتاب الفانتاستيك في هذه الثيمة بمثابة إله جديد يحتمون به من
عماء الواقع وتقييد الحدائث له، فخلقوا أعمالاً إبداعية جديدة يمتزج فيها الواقعي
والعقلي باللاعقلي والمعيش بالخيالي، جاءت كبديل للعماء الذي أصبح يلف الوجود
الإنساني، نتيجة محاصرة العقلانية لكل ما يعارضها، في إطار سعيهم إلى إيجاد معنى
من خلال اللامعنى، بتحرير الخيال وتحرير الإنسان من أسر الواقعية، وإعطاء اللغة

(1) Emmanuelle Sempère, Op. cit, p. 45.

(2) Ibid, p. 45.

(3) Maria Cristina Bathala, Op. cit.

(4) Emmanuelle Sempère, Op. cit, p. 39.

(5) Ibid, p. 40.

(6) Roger Bozzetto, Une (H) histoire (du) fantastique a-t-elle une signification, Op.cit

القدرة على منح الوجود لما ليس موجوداً، بعرض العلاقة الملتبسة بين الواقع واللغة، كما يتيح للخيال الإنساني إمكانات وآفاقاً جديدة للإنتاج الإبداعي والخلق الفني. يبرز الفانتاستيك حدود العقل.⁽¹⁾ ويتيح للإنسان التفكير خارج أسوار العقل في كل مخاوفه ووساوسه، وهو ما يجعله (الفانتاستيك) متسماً بحمولة فلسفية، وبالدهشة التي هي أساس التفلسف كما أكد أريستو، وهي قلب الفانتاستيك، بالسعي إلى إيقاظ العقول. على الرغم من كونه يستدعي اللامعقول بإثارة قدرتنا على التفكير فيما وراء الحدود المرسومة لتفكيرنا، فإنه يبدشّن لتفكير داخل عقلانية مرنة، تتيح التفكير بطرق أخرى.⁽²⁾ نظراً لكونه دعوة لتجاوز حدود العقل؛ إذ أنه يُبنى تحت حماية عقلانية مرنة وعمامة تتضمن العقلانية الأولى. بعد أن وجهت العقلانية الخلق الفني وإلى نقد التقاليد الأدبية ورفض معاييرها الجامدة إلى البحث عن تحديد الشكل والمعنى في الإنتاج الأدبي، وهو ما فتح الطريق أمام الانفجار الرومانسي بشكل خاص في ألمانيا ولاحقاً بفرنسا.⁽³⁾ لتتلوها وتولد من رحمها نصوص الفانتاستيك التي لم تكن بالضرورة ضد الأنوار، إذ أنها تحاول مقارنة الحقيقة العقلانية، بإبراز صعوباتها وشكوكها.⁽⁴⁾

لم يعتبر الفانتاستيك، في بداية القرن الميلادي التاسع عشر، شكلاً جديداً لإدراك العالم فقط، وإنما هو شكل جديد لتمثله.⁽⁵⁾ ولم يعد الواقع مسيطراً عليه ولا يتمثل أبداً تحت منظور شمولي عقلائي، وإنما تحت منظور مزدوج ملتبس عقلائي ولا عقلائي في الآن ذاته.⁽⁶⁾ يتعلق الأمر بنظام جديد يتأسس على التناقض، فرض نفسه

(1) Anouck Link, «le discours fantastique est-il rationnel?» in **Cahier De Narratologie**, 18, 2010

(2) Anouck Link, «le discours fantastique est-il rationnel?» in **Cahier De Narratologie**, (en ligne) 18, 2010, mis en ligne le 05 janvier 2011, consulté le 13 octobre 2012. URL: <http://narratologie.revues.org/6046>.

(3) Maria Cristina Bathala, Op. cit.

(4) 45. Emmanuelle Sempère, Op. cit, p

(5) Ana Pano Alaman, «Goya et le merveilleux inquiétant des Caprichos», 2004

http://www2.lingue.unibo.it/dese/didactique/travaux/Pano/Pano_Artfantastique.pdf

(6) Ibid.

ابتداءً من نهاية القرن الميلادي الثامن عشر، بشكل خاص، عبّر عن تحول اجتماعي سياسي واقتصادي اشتمل على فقدان الفرد لكل المعالم التي كانت تقوده. فلم يعد أمامه منظور وحيد آمن، عقلائي للأشياء.⁽¹⁾ وبذلك تمّ تحويل النقاش الثقافي حول طبيعة أشياء الواقع المتصور أو فقط المتخيل إلى محكي.⁽²⁾ إذ وجد الكائن الإنساني نفسه مختزلاً بحالات نفسية متعارضة، تنطلق من الانتشاء إلى اليأس، من الاكتئاب إلى الغبطة. وتوقف عن أن يُحدد بوظيفته الاجتماعية البسيطة، وبدأ يتصور نفسه ككائن فريد يصارع ضد رغبات يعجز عن كبحها.⁽³⁾ والفانتاستيك يسمح بالجمع بين المتناقضات التي صار يحل بها الواقع، ويشخص قلق الإنسان وما يعثره من مشاعر الخوف.

4 - الفانتاستيك وفردنة الخوف

الفانتاستيك مزدوج المعنى متناقض وملتبس وهو مفارق.⁽⁴⁾ ويتأسس على ظهور الفوق طبيعي في عالمنا المعتاد، وأيضاً تكمن مقصدية كاتبه في خلق مضايقة للقارئ وتخويفه أمام الفوضى التي يخلقها، بتسليطه الضوء على مختلف تصورات العلاقة الموجودة بين المتمثل في التخيل وعالم القارئ، في استقلال تام عن التيمات والوضعيات أو البنيات التي تدخل في إنتاجه. فلا يتوقف دور القارئ عند الشفقة على الضحية بل يصبح هو الضحية، حيث ينقل المحكي الفانتاستيكي الخوف والقلق المعاشين من قبل السارد والشخصية إلى القارئ. وذلك بانبثاقه على مواجهة شخصية معزولة مع ظاهرة فوق طبيعية؛ وهو ما يخلق تناقضاً عميقاً بين أطر فكر وحياة الشخصية التي ترعرعها بشكل كلي ودائم. وهذا التناقض لا أساس له إلا حين ينتج من قبل القارئ أو المشاهد. ويظهر في محاولة الكاتب تسجيل كل تناقضات فترة تاريخية معينة داخل النص، انطلاقاً من كون الفانتاستيك ترجمة للتناقض الأساسي الذي يعيشه الإنسان في

(1) Ibid.

(2) Emmanuelle Sempère, Op. cit, 2009, p. 40.

(3) Maria Cristina Bathala, «La fiction fantastique: une littérature de la crise ou la crise de la littérature» in <http://www.arabesques-editions.com/fr/articles/058201.html>

(4) Irène, le Récit fantastique, Poétique de l'incertain, Ed. Larousse, Paris, 1974, p. 23.

علاقته بواقعه وتناقضاته الناتجة عن الأزمات الفكرية والوجدانية، مثل التي خلقتها
الحداثة للإنسان الأوروبي ابتداء من نهاية القرن الميلادي الثامن عشر.

وهو ما دفع بعض الباحثين إلى ربط ظهور الفانتاستيك بتطور مفهوم الخوف،
من بينهم لويس فاكس الذي يؤكد أن الخوف هو لبّ الفانتاستيك عبر مشاركة
انفعالية تجعلنا نتقهقر من الروحي إلى النفسي.⁽¹⁾ وذلك بفردنة مشاعر الخوف، فعلى
خلاف القرون التي هيمن عليها الإيمان الديني والتي جعلت من الخوف علامة على
الضعف الإنساني، وعلى الخضوع الضروري لله، وكان الخوف أداة في النسق التيولوجي
(إذ أن الخوف يهيئ الروح للوحي، ويجعلها ترغب وتطلب أخيراً اختيار المؤمن ربّه
بالخوف من قوته). وعلى خلاف الحقبة الحديثة المتحلصة من هيمنة التيولوجيا على
كل مرافق الحياة الإنسانية، وعلى خلاف التيولوجيا المسيحية التي بارت الخوف حول
مفاهيم وصور: الشر والشيطان، الموت وجهنم، الغير والسحر، الأمراض وعقابها
الإلهي، الحوادث والسحر الأسود إلى آخره. وما زعزعت العقلانية خلال القرنين
الكلاسيكيين هو العدة السيميولوجية للخوف وبناء عليه حررت المتخيل.⁽²⁾ ترك
الفانتاستيك للخوف عتمته بصفته شعوراً فردياً، دون الاعتداد بالأشياء التي يحدثها.
وقد ارتبط القبول الحديث للفانتاستيك، بالضرورة، تاريخياً بفردنة مشاعر الخوف
بتناظر مع إضعاف الرموز والعلامات التي كانت تسمح للفرد، في الاستمي
القروسطي، في الإطار الديني بالتسامي على خوفه الحميمي بمخاوف اجتماعية التي
تجد تهدئة في أمل مسيحي كانت تقسمها الجماعة.⁽³⁾

كانت في الخطاب التيولوجي للعامل الفوق طبيعي وظيفة رمزية، باعتباره لغة
تقول العالم وتشكل الألفاظ. في حين أن الخطاب العقلاني دفع التيولوجيين والمتنبئين
إلى تطوير الوظيفة الوصفية والتحليلية للحوافز على حساب دلالتها الرمزية. أما
الفانتاستيك فينسل إلى ثغرات الخطاب العقلاني الذي يبحث في إعادة بناء شرعية
النسق التيولوجي على أساس عقلائي استجابة للإكراهات العلمية الجديدة.⁽⁴⁾ فيحاول
الإنسان البحث عن الفهم وهذا الجهد هو ما يغذي قلقه، والفهم ليس بالضرورة

(1) Emmanuelle Sempère, Op. Cit, p. 42.

(2) Ibid, p. 41-42.

(3) Ibid, p. 42.

(4) Ibid, p. 42.

استلاك المعرفة، وإنما التخلص من الحيرة أمام الظواهر وأن لا يكون تحت هيمنتها⁽¹⁾. فقلق الإنسان هو الذي يدفعه إلى التطير وإلى التخيلات الفانتاستيكية⁽²⁾. التي كانت بمثابة الفعل مثقف والذي تحقق، انطلاقاً من نفسه، على اعتبار أن الحل العقلاني لتساؤلاته لا يهدي ولا يخفف من قلقه⁽³⁾ ووساوسه. وليس تأثير القلق الفانتاستيكي مرتبطاً، إذن، هنا بزيادة ستكون في غزو الفوق طبيعي الذي تحدث عنه كاستيس في القرن الميلادي التاسع عشر، وإنما في فقدان اليقينيات وفي فقدان الأوهام أيضاً، وفي فقدان الإحساس بالسيطرة على العالم وعلى الغير وعلى الذات⁽⁴⁾. على عكس ما كانت تعتقد العقلانية الحداثية.

حول فقدان مقروئية وفعالية النسق الرمزي المُعد خلال القرون الماضية المعنية بالقلق البدائي، والخوف من الموت ومن الشر ومن الجوع ومن الغير ومن الطبيعة إلخ، الحاضر الأدبي إلى موضوع ملتبس. وفي المحاولات المتعثرة لتحقيقه وفي الإخفاق في الرمزية تمت ولادة الفانتاستيك⁽⁵⁾.

ما دام الفانتاستيك تمثيلاً لأشكال الخوف اللاشعوري والقلق الميتافيزيقي لدى الإنسان، فإنه يطرح أسئلة ميتافيزيقية حول حدود الوجود الإنساني، ليعانق الميتافيزيقا التي ليست سوى جزءاً من أدب الفانتاستيك كما قال بورخيس. ليحاول الفانتاستيك حمل أمل للإنسان باستدعاء إمكانات القوى الفوق طبيعية، وإحداث استثناءات ونحرق في القوانين الطبيعية، وذلك في التفكير من خلال اللعب في كثير من القضايا التي تظل مستعصية على الإنسان، ومحاولة تحريره من الوثوقيات والأفكار المسبقة التي كانت تكبل تفكيره. وبصورة منتظمة، أظهر هذيانُ التفسير المنطقي الذي ميز الخطاب الشيطاني العالم نهاية القرن 17 قلق الخطاب الشيطاني المهووس بفقدان المعنى الوحيد بواسطة كذب العلامات⁽⁶⁾. وهو ما جعل الفانتاستيك بمثابة جواب استطريقي عن أزمة التمثل.

(1) Ibid. p. 59.

(2) Ibid. p. 89.

(3) Ibid. p. 89.

(4) Ibid. p. 102.

(5) Ibid. p. 42.

(6) Ibid. p. 60.

5 - الفانتاستيك كجواب استيطقي عن أزمة التمثل

يترحم الفانتاستيك حينئذ إلى المقاس قوته صرامة العقلانية التي حصرت بحال التفكير الإنساني فيما هو واقعي تمكيس جهودها للسيطرة عليه والتحكم فيه، وتجلي ذلك في تركيز الفانتاستيك على الحدث، وطرحه لأسئلة حول طبيعة الواقع بالجمع بين الحلم والواقع اليومي والفوق طبيعي. نظراً لارتباطه بأزمة معنى عميقة هزت كيان الإنسان الأوربي، إذ نبع الفانتاستيك من المفارقة بين خطاب العقلانية الجديدة الاقتصادية والسياسية والشعرية وبين المعيش اليومي فظهر الفانتاستيك حينها كجواب استيطقي عن الوعي بالانقطاع، بالإحساس بالتجزؤ والمفارقات التي كانت حملاً ثقيلًا على الأفكار الكبرى التي هيمنت على قرن الأنوار والتي هي أساس الاضطراب الذي اجتاح قرن الرومانسية، وعلى معرفة العقل والخيال، الحقيقة والكذب، الطبيعة وما فوق الطبيعة.⁽¹⁾ فما جعل الفانتاستيك يعبر عن القلق الذي صار يعتري الإنسان، وأخذ يحاول الانفلات من سطوة العقل وحدوده.⁽²⁾ ويذهب نوديني إلى اعتبار ظهور الفانتاستيك حينها كتعويض عن العماء المثبت في المجتمع.⁽³⁾ خصوصاً وأن براديجم الواقعية أصبح عاجزاً عن ترجمة الواقع المتعدد الالامتهني وفقد مصداقيته.⁽⁴⁾ باعتبار أن العامل المهيمن في الفانتاستيك هو مفهوم القطيعة مع العقلانية.⁽⁵⁾ وهو ما دفع التجربة الفانتاستيكية إلى إخراج القلق الأساسي للإنسان والمحروم من أي تبرير يسمح له بأن يمنح لوجوده معنى.⁽⁶⁾ ويتجاوز أزمة المعنى وتناقضات واقعه، ويتسامى على قلقه وخوفه باستثمارهما في العملية الإبداعية. يتأسس الفانتاستيك على رؤية خاصة به للعالم وعلى منظور لعلاقة الإنسان بذاته وبالعالم.⁽⁷⁾ وذلك بإخراج الصدعات والتناقضات التي حدثت في حقبة زمنية، بإقامة حوار مع زمن تاريخي محدد، حيث توجد الأسئلة الكبرى على نظام

(1) Maria Cristina Bathala, «La fiction fantastique: une littérature de la crise ou la crise de la littérature» in <http://www.arabesques-editions.com/fr/articles/058201.html>

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

(5) Ibid.

(6) Ibid.

(7) Ibid.

ذلك اليوم هي حينها نسبية ومنتوقعة تحت بُعد جديد ينشغل بالتييمات التالية:
 التسلط، عبث اليومي، فقدان الحرية، واستحالة قيام تواصل حقيقي، وهي تيمات
 مكرورة في الفانتاستيك الحديث⁽¹⁾ وضد استحالة ترجمة الخارج، ارتدى الفانتاستيك
 والعجائبي المفارقة التاريخية من أجل محاولة إصلاح، نظام عاجز عن القبض على
 العالم كما هو أو يقود إلى جواب كاف عن العماء الذي يحاول تنظيمه، ولم تعد
 الآلة العقلانية مطلوبة، وصار مفهوم الواقعي غير كاف لتحليل لا معنى العالم.⁽²⁾
 وعاجزاً عن الإمساك بالمتعدد والمختلف المميز للواقع. خصوصاً وأن الفانتاستيك
 يحكي عن عوالم خاضعة لقوانين أخرى، وتقطنها كائنات ليست بالضرورة من لحم
 وعظم، وهي موهوبة بقدرات تتجاوز ما نسميه بالواقع المألوف.⁽³⁾

برزت، إذن، في إطار التناقض والمساءلة، فجأة، أولى مظاهر أدب يؤكد على
 حرية الخيال الخلاق، ويحاول جعل التخيل مرة أخرى بعداً من أبعاد الحياة الإنسانية
 التي تم نسيانها بفرض قانون هيمنة الواقعية.⁽⁴⁾

وتنبغي الإشارة إلى أنه لا يمكن الحديث عن الفانتاستيك في القرون الوسطى
 لأنه كان هناك اعتقاد بوجود كائنات حارقة فوق طبيعية محايثة للطبيعة، وكان هناك
 تفسير لما هو غير قابل للتفسير إما بإرادة الله أو إرادة الشيطان. نظراً للطابع السحري
 الذي كان يضيف على العالم. ويحدد كاستس الفانتاستيك بأنه داخلي ونفسي، ولا
 يلتبس مع حبكة المحكيات الميتولوجية أو محكيات الجن التي تتضمن تغريباً للروح.⁽⁵⁾
 إنه يتميز، بالعكس، بإدخال متعسف للملفز في إطار الحياة العادية.⁽⁶⁾ ويعرفه روجر
 كايو بأنه إدخال للعجيب في اليومي.⁽⁷⁾ باعتباره منطقة متقلبة ومتحركة حيث يتواجه

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Verónica Murillo chinchilla, "La littérature fantastique: poétique d'un conflit rationnel" in *Revista de Lenguas Modernas*, N° 13, 2010/59-69, p. 60.

(4) Maria Cristina Bathala, Op. cit

(5) P. G. Castex, *Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Ed. Librairie José Corti, Paris, 1951, p. 10.

(6) Ibid. p. 11.

(7) A. W. Raitt, «Villiers de l'isle-Adam et le fantastique» Communication faite lors du congrès «Fantastique et structure à l'époque romantique» in C.A. I.L.E.F. n° 32, mai 1980, p. 225.

الواقعي واللاواقعي ويمتزجان. ⁽¹⁾ وحسب إرين بيسيير يحضر الفانتاستيك كتسجيل للتجربة الخيالية لحدود العقل باعتباره خلقاً لللايقين والالتباس والتردد ومحاورة اللامعقول للمعقول والواقعي، إنه عالم الخرق، والانتهاك بإخراج الوسوس العميقة للإنسان حول مشكلة الموت والألم وبؤس الحياة وأزمة القيم، إذ يعمل الكاتب، من خلاله، بواسطة التماهي مع شخصياته الشريرة على تحرير دوافعه، وانتهاك كل القوانين المفروضة عليه من قبل المجتمع. ويعد هذا تنفيساً يمكن الإنسان من تجنب المرور إلى الفعل في الواقع. كما أن الفانتاستيك يعبر عن حنين إلى أزمنة وعوالم أصيلة يعيش فيها الإنسان متداخلاً مع باقي عناصر الطبيعة متخلصاً من القلق والخوف.

تركييب:

وخلاصة القول إن الفانتاستيك في الأدب بخاصة وفي الفن عموماً ارتبط بسياق ثقافي خاص وُلِدَ مجموعة من شروط الإمكان.

من الواضح أن الأدب غير قادر على أن يتطور حسب منطق داخلي في شكل مستقل عن الزمن. ويبقى ظهور أي جنس أدبي جديد داخل الحقل الأدبي نتيجة لروح العصر، ويتمظهر من خلال سلسلة من النصوص تتميز بالشابه العائلي، ⁽²⁾ نصوص تحاول التميز عمّا كان سائداً من الإنتاج الأدبي، نصوص تتركز على إبدال أدبي جديد، في ارتباط بالسياق الثقافي والمعرفي للمجتمع. وهو أمر ينطبق على الفانتاستيك الذي ارتبط بشروط إمكان موضوعية أدت إلى انبثاقه؛ تمثلت في تحولات فكرية واقتصادية ووجدانية ورمزية وجمالية شهدتها نهاية القرن الميلادي الثامن عشر وبداية القرن الميلادي التاسع عشر في أوروبا. تمثلت في هيمنة الفكر العقلاني على كل مناحي الحياة وتضييقه الخناق على كل محاولة للتفكير خارج أسواره، كما برزت في ظهور أزمة معنى روحية ودينية ونفسية تمثلت في هيمنة القلق على الإنسان وفي فردنة مشاعر الخوف، والتي كانت لها انعكاسات على مستوى الإنتاج الفكري والفني وقد

(1) Roger Callois, *Au cœur du fantastique*, Ed. Gallimard, Paris, 1965, d. 161.

(2) Roger Bozzetto, «l'irrationnel, l'époque romantique et le fantastique». (lieu de parution initiale inconnu) www.noosphere.com/Bozzetto/article.asp?numarticle=574&pdf=1 14/10/2012.

تطور ذلك في حركة الرومانسية التي حملت بذوراً أولى للفانتاستيك. وقد كانت بداية الفانتاستيك في ألمانيا مع هوفمان وفي فرنسا مع كازوت وفي إنجلترا مع الرواية السوداء والرواية القوطية.

هكذا ولد الفانتاستيك في سياق تاريخي محدد، وكان يُجيب تبيينه الحماسي في فرنسا عن انتقار، عن انبعاث للباطن، للعجيب للفوق طبيعي، عن ردة فعل تجاه عقلانية الحقبة⁽¹⁾. إذا كان نجاح هوفمان كبيراً جداً بفرنسا لأنه في اللحظة التي اكتشف فيها عمله كان المناخ مهياً بشكل مسبق للفوق طبيعي⁽²⁾. ولتقبل الفانتاستيك وتداوله.

(1) Adriana Apostol, «sur l'émergence du fantastique littéraire en France», p. 3. (p.4 en ligne)

(2) Ibid. p. 3. (p.3 en ligne)

الاستشراف والنص السردي؛

الماهية والعلائق

عبدالله بن صفية(*)

مقدمة:

يعدّ النص السردي نصّا ثقافيا مغريا، إذ يستظهر في بنائه الفني إلى جانب جمالياته محيطه الثقافي وأطره الفكرية المؤسسة له، فبواسطته يستطيع القارئ استيعاب زخم الحياة خلال فترة زمنية محددة بقضاياها المطروحة وإشكالياتها العالقة، وقد غدا بهذا أرضا خصبة لاستيضاح المفكر فيه، ووسيلة لمجموعة كبيرة من الخطابات التي يدغمها المبدع مع بعضها بما يتوافق ورؤيته للحياة بغية التواصل مع غيره.

ولأنّ السرد كينونة زمنية؛ يسجّل من خلالها الكاتب زمنه النفسي في الزمن الكوني على حدّ تعبير "بول ريكور"، ولأنّ المستقبل، بما هو زمن الاحتمال والتوقع وزمن الأمل والانتظار، أهمّ زمن نفسي، فقد عبّر النص السردي عنه في منجزه بأشكال وصيغ متعددة، فانسكبت لغته سائغة باتجاهه حاملة في ذاتها رؤيا معينة واستشرافا مخصوصا له، وبذلك اتجه بوعيه الفني وإمكاناته البنيوية والمعنوية إلى استشكال ما فكرت فيه الذات الناصية من موقعها الحضاري والثقافي، عبر زمنها المحكوم بالقادم، والمنعكس داخل النص على شكل استشرافات فنية سردية.

وسأسعى في هذا المقال إلى تسليط الضوء على مفهوم الاستشراف كمصطلح فرض نفسه في القاموس السردي اليوم، ثمّ عن علاقته بالمستقبل في ظلّ المعادلة التي تربط الإنسان بالزمن، وبعدها سأحاول أن أرصد علاقته بالنص السردي وتمظهراته المختلفة فيه.

(*) باحث أكاديمي من الجزائر.

1 - (الذات/الزمن/المعرفة) ومعادلة (*) الاستشراف

يعدّ التعيّد للمصطلح والتأسيس للمفهوم في أيّ بحث علمي ضرورةً إستمولوجية، وهدفًا رئيسًا يعتمد إليه الباحث في رصد المعالم التي تبين في ضوئها ماهية ما سيشتغل عليه، بل ويصبح هاجسه المعرفي الذي تقتضيه دواع ذاتية وموضوعية، باعتباره المحدد الرئيس للأطر التي سيستند إليها البحث، الضابط لمساره، والدافع بعجلته نحو ما يرومه.

وللتوصل إلى تعريف مناسب لمصطلح الاستشراف تقتضي المنهجية العودة إلى المعاجم والقواميس اللسانية العربية أولاً للتعامل مع المفردة كما وردت فيها، لما لذلك من أهمية بالغة في تمكيننا من الوقوف على دلالاتها على النحو الذي قد رسمه لها أهلها، قبل تتبع مسارها الدلالي الذي تطورت عبره، وما باتت تعنيه في رحلتها التطورية في غيرها من المؤلفات، والتي إن نأت فيها عن استخداماتها الأولى لن تنأى عن وجه من الأوجه الدلالية التي رسمها لها العربي في أوّل عهد لها بها.

ورد في لسان العرب وكتاب العين، كأوفى مسردين لدلالات هذه اللفظة ووفق سياقات مختلفة، ما يمكن ضبطه بما يلي:

أولاً: «الشَرْفُ، كلُّ شَرٍّ من الأرض قد أَشْرَفَ على ما حوله. وقد قال الجوهري الشَّرْفُ: العلو والمكان العالي»⁽¹⁾ و«المُشْرِفُ المكان الذي تُشْرِفُ عليه وتعلوه. والشُرْفَةُ، أعلى الشيء وهي التي تُشْرِفُ بها القصور وجمعها شُرَفٌ»⁽²⁾.

ثانياً: «تَشَرَّفَ الشيء واشْتَشَرَفَهُ، وضع يده على جبينه كالذي يستظلُّ من الشمس حتى يبصره ويستبينه. واشْتَشَرَفَ الشيء، حقق نظره فيه واطَّلَعَ إليه»⁽³⁾.

(*) "معادلة" لما تستدعيه من أجل كينونتها من علاقات شرطية مع غيرها، وهذا ما سيتضح بعد ضبط المصطلح بالتعريف.

(1) ابن منظور، لسان العرب، الدار المتوسطة، أريانة - تونس، ط1، 2005، ج2، مادة "شرف"، ص 2016.

(2) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، مطابع الرسالة، الكويت - الكويت، ط1، 1980، مادة "شرف"، ج6، ص 252.

(3) ابن منظور، لسان العرب، ج2، مادة "شرف"، ص 2017.

ومنهما: يذهب "ابن منظور" إلى القول بأن «الاستشراف أصله من الشرف، أي العلو. كأنه ينظر إليه من موضع مرتفع فيكون أكثر لإدراكه لأن الشرفة هي أعلى الشيء»⁽¹⁾.

ثالثاً: وهو أيضاً التَّشْرِفُ للشيء أي «التطلع والنظر إليه وحديث النفس وتوقعه»⁽²⁾.

من خلال هذا التوصيف اللغوي للمفردة حسب المعاجم العربية أمكن القول بأن:

- الاستشراف فعل يُطلب به المُستشرف معرفة شيء قائم حاضراً، لم يستبينه على حقيقته بعد، ولم يستقر في ذهنه يقيناً، والقول بالطلب يؤسسه الفعل استشرف "كفعل ثلاثي مزيد بثلاثة أحرف (الألف والسين والتاء)، على وزن استَفْعَلَ، الوزن الذي يفيد الطلب أول ما يفيد"⁽³⁾، نحو الاستغفار (استغفر) والاستفهام (استفهم)...

- وبأنه فعل لا تقوم قائمته إلا باتخاذ السبب؛ كوضع اليد على الجبين تحديداً لمجال الرؤية وتدقيقاً لها أو باعتلاء شيء لمد البصر أكثر، والاستشراف بهذا يستدعي فعلاً سابقاً عن التبصر يدعمه ويؤسس له.

- كما أنها مفردة تحيل إلى ما يخالج النفس من توقع لمآلات ما نستبصره، ومن هنا يأخذ المصطلح دلالة الزمنية بما لم تدركه الذات ولم تخبره سابقاً، فهو فعل يستدعي الما-بعد والغائب الذي نبتغي معرفته، وعليه فالاستشراف من هذه الناحية مرتبط بالنفس وزمنها الأمر الذي أشار إليه "ابن منظور" بالقول (حديث النفس وتوقعه)؛ أي ما تستبقه الذات معرفة قبل أن تتيقن منه.

وكأي لفظة عربية تحمل مخزوناً ثقافياً ثراً وقدرة على المطاوعة الدلالية، فقد اتسع مدلول الاستشراف ليشمل كل ما له علاقة بإدراك الغائب واللاحق من المعرفة [مع

(1) المرجع نفسه والمادة والصفحة.

(2) المرجع نفسه والمادة والصفحة.

(3) عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت - لبنان، ط1، 2004.

ص 40 (بتصرف).

ما تشير إليه لفظة "اللاحق" من دلالة زمنية؛ أي الذي لم تدركه الذات ولم تحس به بعد، وتبعاً لذلك استبدلت تجارب الإنسان السابقة وما وعاه بوضع اليد على الحبل، كما استبدل أيضاً الحذق والفراسة والحدس والألمعية باحتلاء ما يمكن اعتلائه للتشوف فوقه. ولأنَّ السبب الرئيس في هذا الاتساع، دلالة التوقع المضمرة في مصطلح الاستشراف، وما تحمله من لذة "الممكن التحقق" في الزمن الذي تنتظره الذات وتعلق عليه آمالها كمقابل للمتحقق والمعرفة الجاهزة، فإنَّ المصطلح وصل نفسه بالمستقبل من كل شيء، «فدلَّ على الفكر المتجه نحو الفعل المآلي، حيث تنصب الرغبة أو الإرادة، بالتعارض مع الاسترجاع»⁽¹⁾ ليتصل المصطلح بعدها بالاستشرافية كبديل لمصطلح علم المستقبل أو المستقبليات والتي عرفته بالقول: «إنَّه اجتهد مُنظَّم، يرمي إلى صوغ مجموعة من التوقُّعات المشروطة، التي تشمل المعالم الرئيسة لأوضاع مجتمع ما، أو مجموعة من المجتمعات، في فترة زمنية مقبلة»⁽²⁾. أمَّا من الناحية الأدبية: «فهو رؤيا جامحة في ثنايا المستقبل، رؤيا فكرية وأدبية وإبداعية تقفز فوق شرفات متعددة (...) فالاستشراف قفزة فوق المسلمات السائدة، قفزة تكشفها رؤيا الأديب، الفنان وترصدها قبل وقوعها لتسكب ضوءاً فوق جسد الأحداث والتحويلات»⁽³⁾، وهو ما يعني أنَّه أفق فكري معرفي مكوَّن للنص بتحليلاته البنيوية والدلالية، وممد له يبعد زمني ثالث هو المستقبل.

وخلاصة هذا الفرش هو أنَّ الاستشراف مصطلح موزع على دالتين متكاملتين؛ دلالة خالصة استمدتها من خلفيته الثقافية العربية والتي تسعى إلى إدراك المغيب الذي لم يستقرَّ بعد كمعرفة تخبرتها الذات انطلاقاً من مشهد قائم في حاضرها، ودلالة استخلصت من التوقع؛ الفعل المصاحب للاستشراف، والذي يربطه كلياً بمستقبل الأحداث التي تنتظرها الذات بعد أن تمَّدَّ إليها أفق توقعها، مهتدية في ذلك بصقل لمعانيتها بما ذهبت إليه المطارحات الغربية في معرض حديثها عن علم المستقبل. وسواء

(1) أندريه لالاند، الموسوعة الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت - لبنان، ط2، 2001، ج2، ص 1062.

(2) عواطف عبد الرحمن، الدراسات المستقبلية: الإشكاليات والآفاق، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد: 4، 1988، ص 14.

(3) عبد الرحمن العكيمي، الاستشراف في النص، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت - لبنان، ط1، 2010، صص: 17-18.

أكان الأمر بشاكلة الأولى أم الثانية فقد أمكننا تتبع مسار المدلول عموماً من الإقرار
بأمرين مهمين:

أولهما: أنَّ المصطلح قد نما نمواً طبيعياً، وأنَّ السياق المعرفي الذي قد وضع فيه
سياق مناسب جداً للدلالات اللغوية، مما ينمُّ عن دقة المصطلح وحسن اختياره في آن
واحد.

وثانيهما: بأنَّه اصطلاح يشير إلى بيئة فلسفية معينة أخذ منها، وإلى نظرة
خاصة للوجود والكون تقوم على الإيمان بالإنسان وبامتلاكه لإرادته.

إلى هنا تكون المعالم الدلالية الأولى للمصطلح قد ظهرت، إلا أنَّ اشتغاله لم
يزل غامضاً، لأنَّه قد عُرِّل للتعريف به عن ميدان عمله الذي يتقاطع فيه مع عديد
من القوى الفاعلة فيه والمنفصلة به، المؤسسة عليه والمؤسسة له. وبناءً على هذا صار
من الضروري منهجياً اقتفاء أثر حركته لاستيضاح مدلوله أكثر، وللتأسيس له بشكل
أفضل مع ما قد سُمِّي معادلةً للاستشراف.

خلص القديس "أوغسطين" حين تناوله قضية الزمن إلى أنَّه في صورته الكونية
الطبيعية ذو أبعاد ثلاث هي: الماضي والحاضر والمستقبل أمَّا في ذهن الإنسان - وهو
الزمن الأهم حسب - ف: تذكُّر، وتأمُّل، وتوقع، وهو ما يعني حين تشاكلهما؛ تذكر
الماضي وتأمُّل الحاضر وتوقع^(*) المستقبل⁽¹⁾، وعليه فقد جاز الحكم بأنَّ الزمن ما هو
إلاَّ «معطى مباشر في وجداننا»⁽²⁾ كما من في وعينا وخبرتنا، مترسب في منظومتنا
المعرفية التي تعي ما يحمله من أحداث وقعت أو تقع أو ستقع؛ فالإنسان بما هو
الذات العارفة «التي لها القدرة الخارقة على الإلمام والاطلاع»⁽³⁾ سيسترجع الأحداث
التي عاشها سابقاً فيجعلها حاضراً لأنَّه يعرف ماضيه، وسيذكر اللحظة التي يعيشها

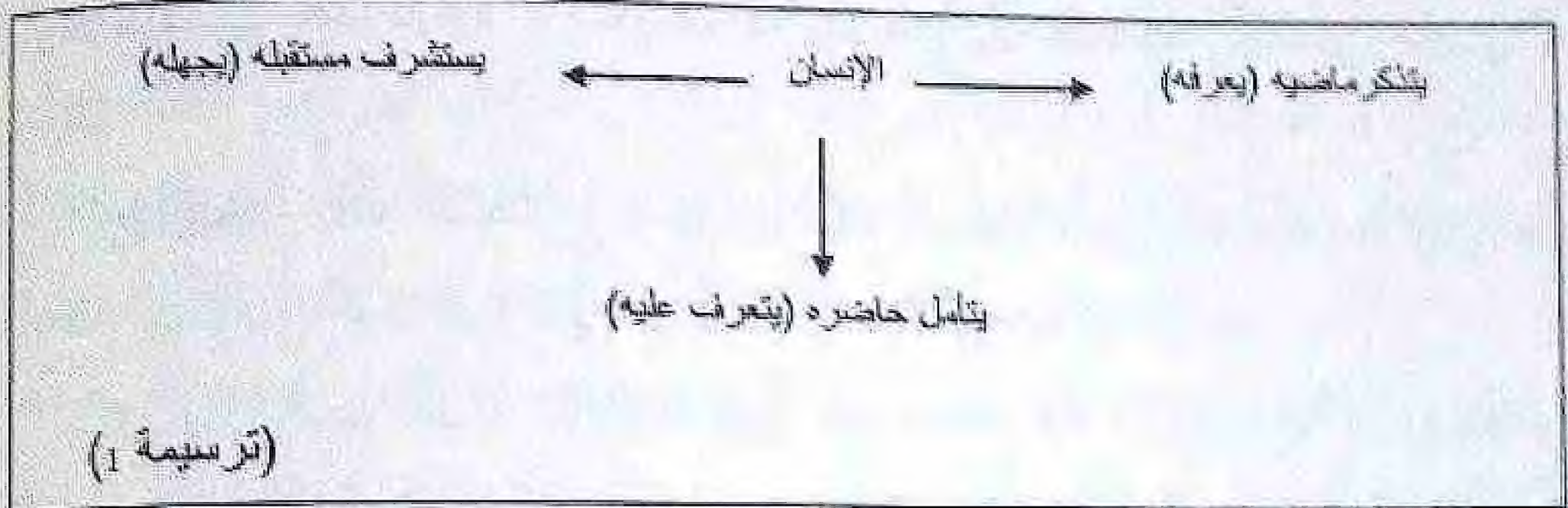
(*) وهو ما يتوافق وتعريف ابن منظور الأنف للاستشراف حين قال: (حديث النفس وتوقعه)،
مما يجعله وثيق الصلة بالمستقبل.

(1) حسام الألوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي وفلسفة العلم، المؤسسة العربية
للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط1، 2005. ينظر: ص 178.

(2) مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة -
مصر، ط1، 2006. ص 6.

(3) صلاح إسماعيل، نظرية المعرفة المعاصرة، دار قباء الحديثة، القاهرة - مصر، ط1، 2007،
ص 22.

فيتأملها لأنه في حالة تعرف عليها، وسيستشرف القادم متجاوزاً سيلان الزمن الكوني
الريب، محاولاً بلوغ المستقبل (*) الذي يريد أن يعرفه. ومن هذا نخلص إلى ترسيمة
نفسية زمنية تشخص الأمر - مبدئياً - على النحو التالي:



إنَّ هذه الترسيمية على ما تختزله وتوضّحه من فعل نفسي داخلي مع الزمن تبقى
ترسيمة أولية لا تعكس كل ما يحصل أثناء انطلاق الإنسان بقدراته الذهنية من
حاضره نحو ماضيه أو منه نحو مستقبله، لأنها ترسيمة شديدة الاختزال لطاقة إنسانية
زمنية أوسع منها بكثير.

وتجاوزاً لهذه الصورة التي يمكن نعتها بالسكونية، نجد أنَّ الفلسفة قد مدّتنا
بمصطلحين حكيمين هما "فضاء التجربة" و "أفق التوقع" (1)، وحكمتهما هذه مستمدة
من مدلوليهما؛ فالتجربة دالٌّ يحيلنا إلى فعل إنساني سابق عن حاضره، وإلى
«الممارسة التي تقوم بها ملكات العقل لاكتساب معارف لا تتضمنها طبيعته من
حيث هو ذات عارفة. فإذا انصبت هذه الممارسة على ما يجري خارج الذات العارفة
كانت التجربة خارجية كما في الإدراك، وإذا ما انصبت على ما يجري داخل الذات
العارفة كانت التجربة داخلية كما في الشعور» (2)، ليتحول بذلك المكتسب المعرفي
إلى ملكة (habitus)، أما لفظ "فضاء" فيشير فينا «فكرة اختيار عوائق ممكنة مختلفة

(*) والمراد بالمستقبل هو كل آت بعد الحال والذي لا يزيد على ما تتطره الذات وما تتوقعه.

(1) مقاربة المصطلحين لـ "رينهارت كوسيلك"، (مؤرخ ومفكر الألماني (1923-2006)، له من
المؤلفات: "المستقبل الماضى" و "الوقت والتاريخ"، للمزيد ينظر: بول ريكور، الزمان
والسرّد - الزمان المروي، ت: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان،
ط1، 2006، ج3، ص 315 وما بعدها.

(2) محمود يعقوبي، معجم الفلسفة، مطبعة البعث، قسنطينة - الجزائر، ط1، 1979،
ص 34.

باتباع عدد كبير من خطوط السير، وفي المقدمة منها فكرة بنية متضادة تجتمعت
وكأنها كُوم من قصاصات الورق، وهي فكرة تتعدد بنفسها عن فكرة الماضي الذي
تجمع وكأنه ترتيب زمني بسيط»⁽¹⁾.

وبالنظر في الاصطلاح الثاني، فلا أبلغ منه في التعبير عن حالات الإنسان إزاء
المستقبل من رجاء، وخوف، وفضول، وانتظار، واحتمال، وغيرها من الحالات التي
ينظمها ويوظفها جميعا وهو اصطلاح استعصى به في هذا المقام عن مصطلح
"الاستشراف" ليكون المقابل المعرفي لـ "فضاء التجربة".

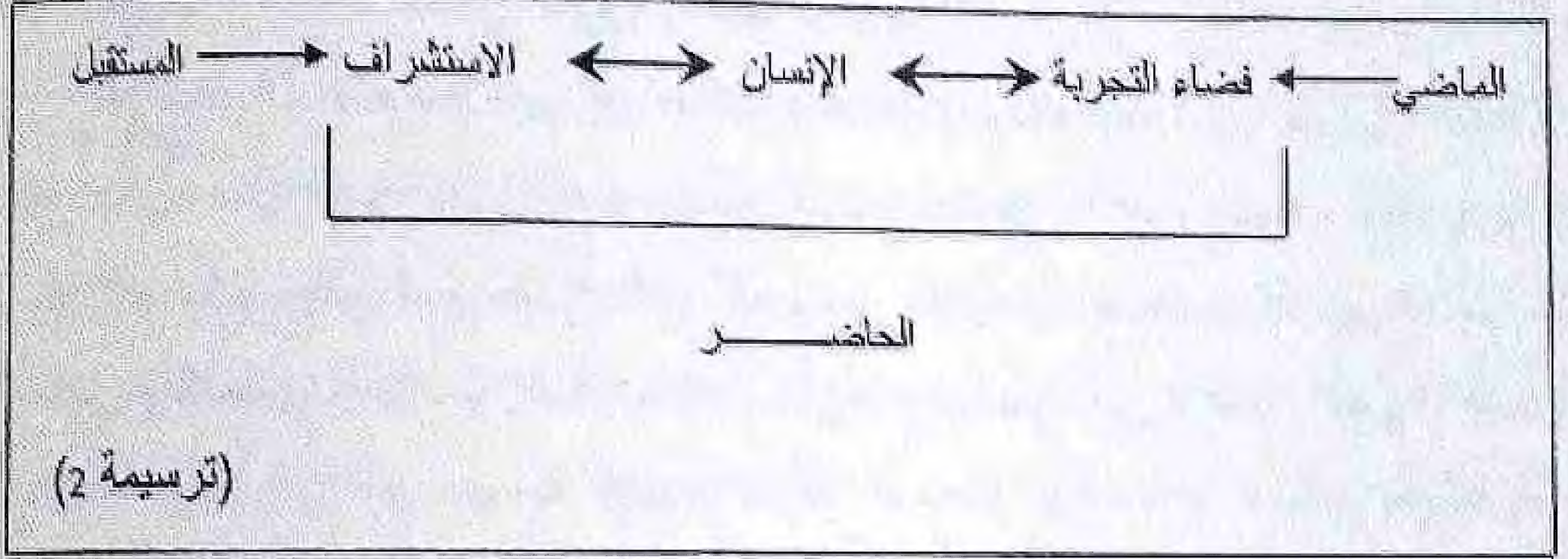
الملاحظ أن الاصطلاحين قد جمعتهما علاقة وطيدة، فكأننا معا طرفين لثنائية لا
يمكن بأي حال فهم مدلول أحد حذّيهما دون استدعاء الآخر، سواء بالنظر إليهما
في علاقتهما ببعض من حيث هما كينونتين ذهنيّتين معرفيتين، أو في علاقتهما
كماضي ومستقبل بالحاضر، الطرف الثالث الجامع بينهما من المنظور الزمني؛ ففضاء
التجربة هو الأرض التي تنبسط عليها معارفنا انسجاما والدماجا بسكون تخيلنا إليه
لفظة "فضاء"، أما الأفق فдал يشير إلى قوّة البسط والتجاوز الملحقه بالتوقع. ولأن
كل حركة لها دافع وموجّه، فالأفق باعتباره حركة موجهة نحو المستقبل لا يمكنه بلوغ
المنظر المستقبلي منه إلا باستناده إلى الدافع المعرفي المنبسط كدافع رئيس تحركه
الذات العارفة في الماضي وترسّب في فضاء تجاربها، وباتساع هذا الفضاء أو ضيقه من
فرد إلى آخر تكون طاقة الدفع ومسار التوجيه. غير أن ما يوطّد هذه الصلة بينهما
أكثر هو جدلية العلاقة التي تجمععهما، فهما يشترطان بعضهما تبادليا من الفضاء إلى
الأفق على النحو الذي تمّ توضيحه، ومن الأفق إلى التوقع أيضا لأن «البنية الزمنية
للتجربة لا يمكن مراكمتها من دون توقع متراجع»⁽²⁾، مما يعني أن الإنسان يتوقع بأفق
معين، وبالخيبة أو التحقق التي يوصله الزمن الكوني (أو الطبيعي) بها يكون قد أضاف
شيئا إلى فضاء تجربته، وعلى هذا النحو ينمو رصيدنا المعرفي ويتسع فضاء تجاربنا أكثر
فأكثراً.

فالتوقع فعل متعلق بالمستقبل، مسجل في الحاضر، أما فضاء التجربة فما هو إلا
الصورة المتجلية في أذهاننا حاضرا للماضي الغائب الخفي، ويتعالتفهما على النحو

(1) بول ريكور، الزمان والسر، ج3، ص 315.

(2) المرجع نفسه، ص 316.

الذي قد رُصد يركّز الماضي والمستقبل معرفياً في وعينا، ليصير بذلك الحاضر مرجحاً استدلالياً لهما؛ عنده تُقرُّ المعرفة من الماضي على شكل خبرات يمكن الاستئناس بها والانطلاق منها في إصدار أحكامنا^(*)، وإليه تأتي من المستقبل بما يمدّه الإنسان نحوه من خيوط للاستشراف بآفاق توقعه المرتبطة طويلاً وقصراً بما يستند إليه من معارف وخبرات مركومة في فضاء تجربته. وهو الأمر الذي تحاول الترسيم التالية تجسيده، انطلاقاً من الترسيم السابقة وإثراء لها:



يتبدّى من خلال الترسيمتين الأولى والثانية أنّ: «الزمن الذي تخطّه النفس زمن متقطع يقبل العكس والتغاير»⁽¹⁾، فيتكسّر معه مسار الزمن الكوني الذي لا رجعة فيه ولا خروج عنه، فالزمن النفسي تتحول اتجاهاته لتصبّ في حاضره وفقاً للذبذبات التجربة ولتوترها المهيّء لاندفاعها الحاد ونقلاتها المفاجئة نحو المستقبل، والذي سيرتدّ بدوره نحو الحاضر النفسي/الذاتي بما عاد به إلى خبرتنا من معرفة مستشرفة بعد انطلاقه منها، فتصبح هذه المعرفة فيما بعد يقيناً في النفس بانتسابها لفضاء التجربة أو إلى ما مضى من الزمن لأنّ الذات قد عاشته واستزادت منه عقلاً بما خبرته فيه [ينظر: الترسيم (1)].

(*) نحو ما قالته العرب قديماً من أنّ (طول التجارب زيادة في العقل)، فطول توحّي بالمسافة الزمنية المستغرقة، والتجربة إلى التراكمات المعرفية المحصلة من طول المسافة أو قصرها والمساهمة في تشكيل العقل كإجراء.

للمزيد ينظر: سعد كموني، العقل العربي في القرآن الكريم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 2005، ص 147.

(1) وفيق سليطين، الزمن الأبدي - الشعر الصوفي (الزمان/الفضاء/الرؤيا)، دار المركز الثقافي، دمشق - سوريا، ط1، 2007، ص 217.

إنَّ النظر إلى هذه المعرفة في زمنها الحاضر الذي يجمع الماضي بالمستقبل بعد أن تمَّ تشخيص علاقتهما فيما سبق، يَجِيز القول: بأنَّ الزمن النفسي حاضر كلي، بقارَّ معرفي هو الماضي ورافد استشراقي هو المستقبل [ينظر: الترسيم (2)].

وهو الرافد الذي يبقى على ما يقوم به من بسط للنور المعرفي بطاقته الاحتيازية المتعامل الوحيد مع العماء/المستقبل الذي يوراري^(*) من المعارف ما يصبو إليه الإنسان، استزادة لخبراته وإرساءً لتجاربه وإرضاءً لنهمه المتجه دوماً نحو ما لا يعرفه، نحو الما- بعد انطلاقاً من الما- قبل وعودة إليه، في حركة يسعى من خلالها إلى «القفر فوق الأوقات غير المجدية»⁽¹⁾، لينزاح بذلك القلق إزاء المطلوب والمرغوب فيه من المعرفة بعد نضوب زمن التوقع والاحتمال والانتظار والتطلع، المصطلحات التي يشملها جميعاً مدلول الاستشراق. ولهذا السبب، انتصر الإنسان إلى مستقبله، وأولاه الأهمية القصوى، إلى درجة عرّف فيها الزمن الذاتي/النفسي أو الوجداني «بالزمن المصبوغ بالانفعال كزمان الانتظار وزمان الأمل»⁽²⁾ دون أيّ ذكر للتأمل أو التذكر؛ المصطلحين المحيلين إلى الحاضر والماضي، والمغايرين لما يحيل إليه الأمل والانتظار من زمن مستقبلي، وهو ما رفع من مقام الاستشراق؛ الفعل القادر على الإحاطة بما يخفيه هذا الزمن عن الإنسان من معرفة.

2 - الاستشراق في النص السردى:

بعد أن انفصلت الأنواع الأدبية بعضها عن بعض، واستقام لكل منها خصائصه المميزة اتسع مفهوم نظرية الأدب ليشمل كل الخصائص الطارئة وكل الأنواع الجديدة،

(*) وهو ما يحيلنا إلى تذهن قديم لفكرة الزمن، عكسته الميثولوجيا الإغريقية، حين شخّصت الزمن في ذات إلهية هي "كرونوس" (cronos) وأعطته القدرة على الإخفاء [التهام أبنائه] تمثل قدرته على الاختفاء. وفي هذا كناية عن عمائية الزمن، بالرغم من ظهور أثره على كل شيء، وهو ما بات يعرف بالكاوس في الفكر المعاصر.

المزيد ينظر: برنارد إيفسليين، أبطال وآلهة ووحوش في الميثولوجيا اليونانية، تر: حنا عبود، دار هدى للطباعة والنشر، حمص - سورية ط1، 2010، ص 23 وما بعدها.

(1) غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات، الجزائر - الجزائر، ط1، 1982، ص 49.

(2) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت - لبنان، ط1، 1978، ج1، ص 638.

وباستقرار أشكال السرد حديثا صار من المهم نظريا اختزالها في مصطلح يعبرها
وبمعنى تظاهراتها وكذا الإطار النظري لتحليلها وتصنيفها وتأويلها، مما استدعى
ظهور «السردية» (Narratologie)، المصطلح الذي نحته واقتضه
"تيريفطان تودوروف" عام 1969 للدلالة على توجه نقدي جديد يستقي مادته
من الحكيم، فيدرس طريقة تقديمه باستنباطه القواعد الداخلية للشكل السردية،
مع استكناه مكوناته «بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيبي
أو الدلالي»⁽¹⁾.

وتبعًا للتطور الذي عرفته السرديات والمؤسسين على الركائز التي أرسى دعائمها
"فلااديم بروب" من خلال ما استنبطه من قواعد سردية ثابتة حين اشتغاله على مادة
الخرافة، تشكلت نظرية السرد، بل ونضجت مع رواد السردية بعده، وفي طلبعتهم
"جنيت"، "فريمانس"، "بارت"، "تودوروف"،... وغيرهم.

وقد خلص النقد الواصف⁽²⁾ (Méta-critique) بنظره في أعمال هؤلاء جميعا
إلى تفصيلات في غاية الدقة تجعل من السردية قسمين رئيسيين "تمت الأول بالسرديات
المحصرة أو سرديات الخطاب، والثاني بالسرديات التوسيعية أو سرديات النص، وهو
التقسيم الذي بلغ أشده مع الناقد المغربي "سعيد يقطين"، فقال على الانحياز الأول
بأنه وبغابر أهميته السردية يبقى انحازا ضيقا يعني فقط «بالمظهر اللفظي في مستواه
الداخلي أو البنيوي المغلق»⁽³⁾، أي الجانب الأمريقي من النص، أما بالنسبة للانحياز
الثاني فهو المأدب إلى التخلص من القيود التي فرضتها عليه سرديات الخطاب وذلك
بالانتقال من الخطاب إلى دائرة أوسع هي النص. وعليه فقد تشكلت نماذج قياسية
كبرى تستوعب كافة الاحتمالات الممكنة للأفعال داخل العالم السردية للمصوص

(1) تيريفطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المصنوت ورجاء بن سلامة، دار توفيق للنشر،
الدار البيضاء - المغرب، ط1، 1987، ص 32.

(2) ويسمى أيضا "نقد النقد"، وهو ميدان دراسي ينهض على أساس تقسيم النقد وفق معيار
علمية والوقوف على مشكلاته النظرية والمنهجية.

للمزيد ينظر: "سحر حجازي"، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الزاين
الجامعية، بيروت - لبنان، ط1، د.ت. ص 127.

(3) سعيد يقطين، الفتحاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط1،
2001، ص 10.

الأدبية، وقد كان لها ذلك بما قد أفادته من اللسانيات الحديثة وبما ربطت به النص السردي من نظريات للتواصل والتلقي؛ النظريات التي تُعنى بتداول النصوص الأدبية وكيفية تلقيها وإعادة إنتاج دلالتها ضمن سياقات ثقافية حاضرة لها، معتبرة التلقي إنتاجا وكتابة لاحقة تأخذ شرعيتها من سابق هو البنية النصية وما يستتبعها من سياقات إنتاج تنسب إليها وتفهم وتؤول عبرها.

بهذا سار الأمر من دراسة الخطاب إلى دراسة النص السردي باعتباره كينونة ذات «بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية)، ضمن بنية نصية منتجة وفي إطار بنى ثقافية واجتماعية محددة»⁽¹⁾؛ وهو ما يعني أن النص خطاب ومضمون، منفصل ومتصل؛ منفصل بما يتميز به عن غيره من النصوص من خصوصيات بنيوية وإنتاجية يفهم من خلالها ويؤطر بها، ومتصل بانفتاحه الدلالي الذي يجعله عنصرا فاعلا ضمن «نصوص أخرى وبنى أخرى ثقافية واجتماعية غير التي أنتج فيها»⁽²⁾.

ومن خلال هذا التعريف للنص وبالنظر فيما تفرضه السرديات التوسيعية أو سرديات النص من انفتاح نجد أن النص مُبدع من طرف ذات ملموسة (كاتب حقيقي/قارئ حقيقي)، متميزة عن غيرها من الذوات بقدراتها الشخصية ودوافعها الفكرية والإيديولوجية المؤطرة وفق مناخ اجتماعي/ثقافي معين، والذي من شأنه فرض مساحة معينة لفضاء تجربة هذه الذات، وهو الفضاء الذي سيتطرق منه الكاتب لإعطاء خصوصية لنصه بما يريد أن يظفر على سطحه، وهو أيضا من سيتمنح القارئ القدرة على استكناه ما يُظهره النص وما يخفيه انطلاقا من خطابه نحو دلالاته التي لن تكتمل إلا بمعطى خارجي اجتماعي ثقافي يثري المعنى ويوقفه عند حد من التأويل ينأى به عن أي مضاعفة ترهقه.

لقد استتبع هذا الفعل التوسيعي للسردية مقاربات نقدية جديدة تنبني على الأسس التي توقفت عندها سرديات الخطاب، وبالضبط من القوالب التي رسمتها لمكونات الخطاب السردي. ولما كان الزمن واحدا من أهم هذه المكونات - إن لم نقل الأهم على الإطلاق - لأن السرد أولا وأخيرا فن زمني بامتياز و«نوع من أنواع

(1) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 32.

(2) المرجع نفسه، ص 33.

الرؤية الخاصة للزمن»⁽¹⁾، فقد حظي بأهمية بالغة، فوسَّع مفهومه مع أساطين السرد المتأخرين، بعد أن كان مقتصرًا في مظهراته الخارجية بين الزمن الحكائي والزمن الحقيقي على اعتبار أن «الأول لا بدُّ له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها، أما الثاني فلا يابه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعًا للنظام الذي ظهرت به في العمل»⁽²⁾.

وعليه فقد تشكّل للسرد مبدئيًا زمانان هما زمن القصة وزمن الخطاب؛ أمّا الأول فهو «الزمن الخاضع للتتابع المنطقي للأحداث»⁽³⁾، أي أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات وبالنسبة للثاني فهو «الزمن الذي تعطى فيه القصة زمنيّتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له»⁽⁴⁾.

هذا ما تعاهدته المقاربات النقدية لروح من الزمن، وهو المستقبي لخلفيته مما ذهب إليه الشكلاونيون الروس، غير أن هذه النظرة بدأت تضعف مع نظريات السرد الحديثة، والتي أكدت قصوره وجوده، على ما فيه من جهد علمي صائب ومؤسس يمكن الانطلاق منه، ولعلّ أبرز السباقين إلى هذا "تيزيفيان تودوروف" حين ذهب إلى أن زمن السرد أزمنة لا زمنين فقط، بل ويمكن تأطيرها وفق الداخل والخارج النصي على حدٍّ سواء بدل الأول فقط مثلما كان معروفًا؛ فزمن الكاتب وزمن القارئ -حسبه- زمانان خارجيان لا يمكن بأيّ حال تجاهل دورهما في صناعة الدلالة وتوجيه مقصدية النص؛ «إذ زمن الكاتب يلعب دورًا هامًا في التحليل بانتماء الكاتب إلى زمن ثقافي معين يختلف عن زمن القارئ المسؤول عن التأويلات الجديدة التي يقدمها بحسب زمنيته الثقافي المختلف»⁽⁵⁾.

وبالنظر إلى ما جاء به "تودوروف" من تقسيم، وإلى المشاريع السردية الموسعة لمفهوم الزمن المختدية حذوه على نحو ما جادت به قرائح كل من: "ميشيل بوتور"،

(1) هشام الحاج علي، الزمن النوعي وأشكاليات النوع السردية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت - لبنان، ط1، 2008، ص 26.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط2، 2009، ص 107.

(3) حميد الحميداني، بنية النص السردية - من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط3، 2000، ص 73.

(4) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 49.

(5) المرجع نفسه، ص 42.

"فايريش"، و"بول ريكور" وغيرهم، أمكن القول بأن الزمن السردي أزمنة في زمنين؛ زمن مسجل في النص وآخر غير مسجل؛ زمن ننطلق منه وآخر نصل به إلى ما يتجاوزها الأول مكوّن من التفاعل الحاصل بين زمن القصة وزمن الخطاب، الزمنين اللذين تسلب منهما خارجيتهما بفعل الكتابة، والثاني زمن خارجي خاضع لمناخ ثقافي مؤسس للعمل، هو زمن القراءة وزمن الكتابة.

وبالأزمنة الداخلية والخارجية يحصل التفاعل الزمني المنتج للنص ولدالاته، بل و"تشكل علاقات من شأنها ضبط الإشكالية الزمنية للحكي، فزمن القصة هو أول الأزمنة لأنه سابق عن زمن الكتابة"⁽¹⁾؛ أي عن زمن الترهين والتخطيط والذي سيكسر بدوره خطية هذا الزمن، فتؤسس طبيعة نظامية مغايرة لزمن القص مما يؤدي إلى تداخل وظائف بين مدلولات حضور الشخصية بزمنها الخاص، كما يقود أيضا إلى إضفاء الجو الدرامي الحركي على تشكل دوال النص، والتي سيتلقفها القارئ بفعل القراءة، ذلك طبعا بعد التحقق الفعلي لزمن الخطاب وزمن القص كمستوى سابق وداخلي للزمن، وبذلك يكون زمن القراءة الزمن الخارجي المتفاعل مع الزمن الداخلي للنص والمنتج لدالاته، وهو ما سيصل النص بزمن القراءة وزمن القراء، ومنه زمن العالم.

ولمّا كان الاستشراف فعلا لذات في الزمن تهدف به إلى استباق معرفة لاحق متيّب انطلاقا من معطيات سابقة ماثلة في حاضرها، فإن تمظهره على مستوى النص السردي سيكون ووفقا لما تمّ عرضه آنفا مصاحبا للذوات الفاعلة في الزمن، والمتأثرة به، بداية بالمؤلف مرورا بالشخصية وصولا إلى القارئ وذلك على مستويين: الأول داخلي والثاني خارجي.

أمّا المستوى الأول فالاستشراف فيه استشراف جزئي يتوزع على مكونات السرد، من خلال ما تكسبه من دلالات زمنية مستقبلية يضيفها صاحب النص عليها ويفسرها التركيب الحاصل بينها، في إطار العلاقة الجدلية القائمة بين زمن القص وزمن الخطاب، خاصة في ظلّ ما يتضمنه الخطاب من زمن خاص بالشخصية، الذات المستشرفة الأولى في النص، والتي ستطبع قلقها المستقبلي على كل ما هو حولها، أمّا المستوى الخارجي فهو المستوى المنظور فيه إلى المستقبل نظرة كلية عبر فعل القراءة؛

(1) المرجع نفسه. ص 49 (بتصرف).

الفعل البعدي الخارجي الذي تقوم به ذات هي طرف رئيس في خلق العوالم الممكنة للنصوص السردية إلى جانب المؤلف، «كون أحدهما يركب الرسالة ويقوم بإرسالها، والآخر يتلقاها، ويقوم بفك شفراتها وإعادة بنائها بصورة عالم متخيل، مع ما يترتب على ذلك من تفعيل لدلالات النصية»⁽¹⁾، وذلك انطلاقاً من المكونات السردية التي تشكل تحليلات الاستشراق فيه الأرضية المنطلق التي سيستنتجها وذلك بإعادة إعمال عناصر النص السردية المتداخلة مرة أخرى، مشكلاً عالماً ممكناً له يتناسب وزمنه الذي يعيشه، "لأنَّ أيَّ عالم مكاني لا يسعه أن يكون مستقلاً استقلالاً ناجزاً عن العالم الواقعي كونه بنياناً ثقافياً هو الآخر. وعليه فالعالمان بهذا متداخلان، والتراكب بينهما ممكن، وذلك بتحويلهما إلى كيانات متجانسة تأخذ معناها من معين واحد هو الخزين الثقافي للقارئ"⁽²⁾.

وبين أفق القارئ وأفق النص، وبين جدلية العلاقة بينهما والعالم الواقعي، تتضح صورة الاستشراق بالنظر إليه في علاقته بالخارج النصي العلاقة المحتمة التي يربط فيها القارئ العالم المتخيل بالعالم الواقعي، أي العالم المصوّر بالعوالم المرجعية التي يستند إليها في تشغيل دلالات النص أثناء عملية القراءة، «لأنَّ المرور من التصوّر إلى إعادة التصوير يتطلب دوماً مجابهة بين العالمين؛ العالم القصصي للنص، والعالم الواقعي لدى القارئ»⁽³⁾. ويتم ذلك بالاستناد إلى استراتيجيات المقارنة بينهما، إذ يقارن القارئ حالات الحكاية المستقبلية وإمكاناتها المختلفة بعالمه المرجعي الخاص الذي قد عرفه وخبره "محاولاً أن يدرك إذا كان ما يجري في العمل السردى يستجيب حقيقة لمعايير الممكن الوقوع. وفي هذه الحالة، يقبل القارئ الحالات قيد المعالجة باعتبارها عوالم ممكنة"⁽⁴⁾.

ولأنَّ القارئ ابن بيئته التي يخضع لسياقها الثقافي جبراً، فإنَّه ومخزونه الثقافي الخاص يستطيع تكذيب أو تصديق ما ذهب إليه النص، فيجيب بِنَيْتِه حول ما استشرفته بالموافقة أو الرفض، بالتصديق أو التكذيب، وفقاً لزمنه وموقعه التاريخي

(1) عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط2، 2005، ص 12.

(2) المرجع نفسه، ص 13 (بتصرف).

(3) بول ريكور، الزمان والسرد، ج3، ص 239.

(4) عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، ص 13 (بتصرف).

الذي يحمله، فالقارئ العربي مثلاً قبل 1975 والمشبع بثقافة السائدة آنذاك يمكن أن يتلقى الأحداث التي استشرفتها "غادة السمان" في روايتها (بيروت 75) على أنها ممكنة الوقوع؛ أي بتعليقها رفضاً أو قبولاً إلى غاية بلوغ الزمن المستشرف وذلك يجعلها أفقاً منتظراً يرجح إمكان وقوعه بمثل عدم ذلك، بينما قارئ اليوم يؤكد ما ذهبت إليه لأنه شاهد وقبعة انهمام العرب حقاً في معركتهم ضد الكيان الصهيوني، غير أنه مع نصوص استشرافية أخرى معاصرة له، يجد نفسه في موضع سابقه من القراء؛ ممتدّ أفقاً مع عوالم ممكنة تصنعها له هذه البنية السردية أو تلك.

إنّ هذه العوالم الممكنة تبقى دوماً من صناعة ذات تراعي قارئها النموذجي، فتصوغ له فرضيات من واقعها وخزينة الثقافي وفق رؤيتها للعالم، ووفق استبصارها للمستقبل من منظور فكري معين يسعى دوماً بالنص إلى خلق عالم بديل يُقدّم إلى القارئ على أنه كما كتب، لأنّ العالم لحظة الكتابة عند مؤلفه لا يمكن أن يكون إلاّ ذلك. فالنص السردى رؤية يحاورها القارئ ويتوقع معها، ويتوينا تسعى في الزمن والمكان إلى إشراكه في الالتباس بعوالمها المتخيّلة.

وفي الأخير لا بأس أن أشير إلى أن النصوص السردية العربية حافلة بالاستشرافات التي استبصرها الناص العربي من موقعه الثقافي والحضاري، وهي تحليلات ملأى بالتحوّلات ومشخنة بالغموض، وهو ما يكشف لنا أوّل ما يكشف عن ثراء النصوص السردية العربية فكرياً، وإلى جانب هذا، عن مبدعين امتلكوا القدرة على الاستشراف فاستشعروا الأحداث المقبلة من خلال معطيات الواقع ليسكبوها بلغة جمالية في نصوص تحمل رؤاهم وتشكلها سردياً بآليات فنية معبرة بذاتها عن القادم من الزمن، فبالرغم من مركزية الحاضر التخيلي سردياً فيها إلاّ أنّ المستقبل يبقى الزمن الذي تتحرك نحوه هذه النصوص بلغتها فتطلبه مثلما يطلبه المبدع في الواقع، وهي في هذا تتشاكل بزمنها مع الزمن النفسي للمبدع. فتتأني لتبشر بتقنيات فنية سردية عن غيث لاحق أو عن غيوم قائمة تنذر بحسبان قادم. وما قولي هذا في خاتمة هذا المقال إلاّ دعوة لقراءة النص السردى العربي - قديمه وحديثه - للكشف عن تشكلات المستشرف فيها واستكناه دلالاته.

والدعأوي التي ترى في "الليالي" تمرداً عن القيم الأخلاقية وخروجاً عن الآداب العامة، يقول (بورايو): "صحيح أنّ الليالي في تعرضها لعلاقة المرأة بالرجل خرقّت

التابوهات وعزّت مثل هذه العلاقات، لكنّها في الحقيقة ظلّت أيضا منحازة للنمط الاجتماعي التي آمنت بها قطاعات عريضة من فئات المجتمع التي ظلّت تحتضنها وتعيد إنتاجها باستمرار في العالم العربي إلى يومنا هذا⁽¹⁾.

هكذا نكون قد أمطنا اللثام عن ملمح من ملامح الممارسة التطبيقية لعبد الحميد بورايو والتي اتخذت من التراث السردي العربي مادة لها ومن الآليات النقدية الحديثة أداة كشف عن تركيبة تلك النصوص والهيكل العام المشترك بينها من جهة، والكشف عن النسق الدلالي الذي يحكمها من جهة أخرى، وهو ما يبرهن على طواعية السرد العربي للتعامل معه بإجراءات وأدوات تحليل غريبة المنشأ.

وهذا ما يحفز على فتح آفاق لنفض الغبار عن التراث الشعبي المحلي والتراث الشعبي العربي/القومي، ليس فقط كما يزعم البعض بأن آليات التحليل الغربية تكون مطواعة على النصوص العربية الحديثة فقط نظرا لتأثر هذه الأخيرة بالسرد الغربي وهذا ما نلفيه مثلا عند (جعفر يايوش) في "كتابه الأدب الجزائري الجديد- التجربة والمآل" بعدما قام بتحليل مجموعة قصصية لـ (عزالدين جلاوحي) تحت عنوان: {لمن تهتف الخناجر} حيث يقول: "وبهذا نكون قد أتينا على ملمح هام ميّز النص السردي الجزائري، وهو أنّه تلاءم بكيفية ما مع معطيات التحليل السيميائي وفق الرؤى ووفق النظريات والقواعد السردية التي عرّجنا على التعريف بها في مقدّمة هذا الفصل، وإن كان لنا ما نسجّله هو طواعية وقدرة النص السردي الجزائري من خلال المخيال الثقافي للأديب الجزائري أنّه استطاع استلهام روح العصر وثقافته وليس ببعيد عن مؤثرات الثقافة الغربية، وإلاّ كيف أمكن تطبيق أدوات التحليل السيميائي والوقوف على مستويات غلّيا من نجاعة مثل هذه المقاربات النقدية..."⁽²⁾ وما المقاربات التي قام بها عبد الحميد بورايو وغيره من النقاد العرب لنصوص التراث العربي إلا دليل قاطع على ما ذهبنا إليه.

من هنا يتّضح لنا أنّ مقاربات (بورايو) قد أبانت في كثير من نماذجها، عن منظورات تحليلية عميقة في فهم العوالم التخيلية للنصوص القصصية بمختلف

(1) عبد الحميد بورايو: المسار السردى وتنظيم المحتوى، ص 359.

(2) جعفر يايوش: الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران- الجزائر، 2007، ص 212.

أشكالها، كما أبانت في الآن نفسه عن اقتراب موقف في تشخيص أشكالها التعبيرية والكشف عن أبرز تسمياتها السردية. ليس من خلال استثماره لمقولات النظريات الجديدة ومواكبة تطوراتها الوعي فحسب، بل وأيضا من خلال احترام خصوصية النص المعالج والإنصات إلى ما يقوله⁽¹⁾، وهي الطريقة المتبعة في جميع دراساته؛ حيث يحاول التعرف على بنية النصوص الشكلية ثم يحاول بعد ذلك التعرف على ظروف إنتاجها (النصوص) الاجتماعية والنفسية والثقافية... "وهو ما تسمح به الأنثروبولوجية البنيوية وسميائية الثقافة، إذ يتم التعامل مع الإنتاج الفني باعتباره أنساقا رمزية في حاجة إلى كشف مورفولوجيتها أولا، ثم التعرف على البنية الاجتماعية التي أنتجتها."⁽²⁾ وكذا البنية الثقافية التي نشأت في كنفها.

الخاتمة:

لقد أسهمت بحوث عبد الحميد بورايو في مجال الدراسات السردية العربية في الدفع بهذه الأخيرة خطوات هامة عززت المشهد النقدي الجزائري خصوصا والعربي عموما، وذلك بفضل الخبرة الواسعة التي اكتسبها في المجال النقدي، سواء من حيث التأسيس والتأصيل والتعريف أم من حيث الممارسة والتطبيق، وحتى في مجال الترجمة إلى العربية.

وقد تميزت مقاربات بورايو بالدقة والوضوح وذلك بفعل الطابع التعليمي الذي كان يتوخاه في دراساته، كما امتازت بالتنوع في آليات مقارنة النصوص السردية المستمدة من المناهج الغربية، خاصة المنهج البنيوي والسميائي؛ حيث أفاد في المنهج الأول من التحليل الوظائف ل(فلاديمير بروب)، ومن الأنثروبولوجيا البنيوية ل(كلود ليفي ستروس)، ومن البنيوية التكوينية ل(لوسيان غولدمان)... كما أفاد في مجال السيميائية من بحوث (أج غريماس) و(جوزيف كورتيس) بشكل لافت للنظر كما رأينا ذلك في النموذج التطبيقي من كتابه "المسار السردية وتنظيم المحتوى"، خاصة النموذج العاملي والمربع السيميائي...

(1) ينظر: قادة عقاق: السيميائيات السردية وتحليلاتها في النقد العربي المغربي، ص 359.

(2) حوار مع (عبد الحميد بورايو)، توقيع: علي ملاحي. <http://www.almaktabah.net>

وفي ذلك كله لم يُغفل خصوصية النص السردي المدروس، بل كان بعد الفراغ من تحليل البنية الشكلية، ينتقل إلى ظروف إنتاج النص أو السياق السوسيوثقافي الذي تولّد عنه، وهذا ما يمنح الدقة للنتائج المتوصل إليها. إنّ الكشف عن القواعد التي تحكم السرد هو المقصد الأسمى والغرض الأعلى من مقاربات (عبد الحميد بورايو) سواء على مستوى العلاقات القائمة بين مستويات الملفوظ السردي ضمن المحور النظمي أم على مستوى التراكيب الدلالية والبني العميقة؛ وهو ما يؤسس لمنطق يحكم السرد من جهة، ويؤدي إلى انبثاق الدلالة من جهة أخرى.

استطعنا أن نتوصل بفضل مقاربات (بورايو) إلى العديد من النتائج، أهمها إمكانية تطبيق آليات التحليل الغربية على النصوص السردية العربية على اختلاف أزمنتها، وعلى اختلاف أشكالها أيضاً.. فمقاربات (بورايو) لم تقتصر على معالجة النصوص الحديثة فقط كالرواية مثلاً وإنما تعدّت ذلك إلى نصوص ضاربة في القدم كحكايات "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة"، كما لم تقتصر مقارباته على نصوص عربية فصيحة ومحبوكة حبكا فنياً، بل تجاوز ذلك إلى نصوص شعبية نابعة من عمق الثقافة الشعباوية، ليدحض بذلك آراء القائلين بعدم جدوى تطبيق آليات التحليل النقدي الغربية على النصوص العربية والشعبية.

إنّ الدراسات التي راكمها (عبد الحميد بورايو) والمتميّزة بالزعم المعرفي والمنهجي والضبط الاصطلاحي تحتاج إلى عناية خاصّة من طرف الباحثين والمشتغلين بالدراسات الأدبية والنقدية، خاصة وأنّها سدّت الفجوة القائمة بين التنظير والممارسة التطبيقية التي عانى منها النقد العربي ردحاً من الزمن، وهو ما يفتح آفاقاً رحبة لخدمة المشهد النقدي والثقافي العربي.

فلسفة اللغة؛

الدراسات السردية ونظريات السرد الجديدة:

من رولان بارت إلى القص السردى الأنكلوساكسوني

(دراسات في السرد) نص مترجم⁽¹⁾

سعاد حمداش⁽²⁾

تمهيد⁽³⁾:

إنّ الأدب تشكّل لغوي علاماتي بامتياز، إذ يشكّل أحد النشاطات الاجتماعية والثقافية التي تقوم بصياغة المنظومة الدلالية للتصوص الإبداعية عبر ممارسة الكتابة، فالكتابة هي تلك التجربة الإنسانية التي تشغل بكافة أبعادها وسط زخم العلامات، من خلال البعد اللغوي للتجربة الإنسانية ومنطوقيتها الجذرية التي تحدّد سمات الخبرة؛ ذلك أنّ اللغة متعلقة بنماذج الكتابة بتعاليتها عن حدوث العالم وشغفها بالماهية.

وللأدب أجناس تمثله على مستوى جمالية اللغة وجزالة اللفظ، ومن بين هذه الأجناس نجد الخطاب السردى أو ما يُعرف بالفن الروائي الذي هو شكل فني أدبيّ وجماليّ، وهو قالب من قوالب التعبير عن التجربة الإنسانية من حيث إدراك الذات والعالم معاً، يعتمد فيها المؤلف على سرد أحداث معيّنة تجري بين شخصيات مختلفة،

(1) Yves Laberge, Faculté de philosophie, Université Laval, Québec

(2) باحثة من الجزائر.

(3) من وضع المترجم: سعاد حمداش؛ يجمع التقليم مراجعة أفكار متراكمة من كتابي: التحليل البيوي للحكاية رولان بارت، الوجود والزمان والسرد بول ريكور.

فكثرت الدراسات حولها نظراً لاكتساحها ساحة الأدب الحديث، وقد تناولها الباحثون من وجهة نظر تختلف عن الآخر في بعض النواحي وتتفق في النواحي الأخرى، وهذا الفن الروائي يحمل سمات خاصة تحدده كالسرد وطرائقه التقنية، وجود حدث يُحققه إنسان في زمان ومكان محددين.

وعليه لا يكون السرد فقط المكون الأساس للخطاب الروائي القصصي، وإنما هو فعل وجودي، لأنّ السرد موجود حيث توجد الحياة، وكما يقول "رولان بارت" إنّ السرد موجود في كلّ الأزمنة وكلّ الأمكنة وكلّ المجتمعات، حيث يغدو النص الأدبي سرداً يؤطر حركاتنا الفكرية المتنوعة، التي تشمل الكلام، الكتابة، الإشهار، الصورة ووسائل الاتصال... فيمكن للنص أن يكون بمثابة "التجربة اللغوية التي ستختبر من الآن فصاعداً كناطق أنثروبولوجي شاهد على التجربة الإنسانية، فاللغوي يجذبنا إلى جزء جوهري متعلق بالإنسان".⁽¹⁾

ليس الأدب إلاّ فلسفة اللوغوس بتعبير جيل دولوز، إذ يحوي النص على حكاية العالم، وأنّ تلك الملاحم الشهيرة مثل (جلجامش وملاحم يونانية أخرى) ليست إلاّ جزءاً من هوية تاريخ البشرية، فهي تشكّل فعالية العملية الحكائية السردية، لتجعل من النص وقائع غرائبية سحرية، تحمل تشكيلاً صورياً إيحائياً، هذه الإشارات ما يجعل النص ذاته مجموع الصيغ الاستعمالية التي تعكس الفعل الإنساني بكلّ أبعاده المختلفة.

إنّ اللغة وممارسة الكتابة عند رولان بارت وسيلة اتصال وتعبير عن الوجود في آن واحد، هذه السيادة اللغوية كانت القاعدة الأساس في تطوير النموذج السردية، لأنّه عبر اللغة يتم فهم وتشكيل العقل الإنساني في إنتاج المنظومة الدلالية، التي تحمل صيغة سردية بالأساس، إذ هي تلك الذاكرة الجماعية التي تحوي حسنا المشترك.

رولان بارت، الناقد والسيميائي الفرنسي، يبدأ بالإقرار بالتشاكل الذي يجمع اللغة والسرد والتناظر الذي يحدث بين عناصر كلّ منهما؛ حيث يرى أنّ (القصة) مجموعة من الجمل قابلة للوصف، كما أنّه قد اعتمد على نظرية (بنفنيست) في المستويات والعلاقات التي بينها، أي العلاقات التوزيعية، والعلاقات التكاملية؛ وأيضاً

(1) أندريه جاكوب، أنثروبولوجيا اللغة، بناء وترميز، تر: ليلي الشربيني، ط1، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2002، ص 32.

في (الأوجه) الشخصية، واللاشخصية للغة؛ إذ هناك كتابات قصصية تحضر بصيغة (الغائب)، أي مبنية على النظام اللاشخصي، في حين هي تعبر عن (المتكلم)، أي النظام الشخصي. إلا أن حرس بارث على تطعيم تحليلاته بالعلاماتية، أبعد عن النمذجة اللغوية، ودفعه إلى الإقرار بما أسماه (شيفرات النص)؛ ولذلك أقام (النموذج السردى) على التأثير الذي تمارسه القصة، أي التأثير السردى، وليس على التناظر اللغوي.

ومثلما رأى (بنفنيست) أنه في المسرود لا أحد يتكلم، راح (بارث) يقول إن الكتابة القصصية ليست قصاً، وإنما هي قول نقصته؛ وإن دورها ليس تسريب المسرود، وإنما إعلان؛ وفي هذا الإعلان تتكامل الوحدات ويبرز المسرود وقد تجاوز مضامينه، وصوره، أي الوظائف، والأفعال.

وعليه، لا تأخذ الكتابة القصصية معناها إلا من العالم الذي تستهلك فيه؛ وهو عالم يبدأ وراء مستويات القص، على شكل أنظمة مختلفة، اجتماعية، اقتصادية وأيديولوجية؛ إلا أن عناصره ليست فقط سردية؛ وإنما هي تاريخية من تعيينات، أوضاع وسلاوكات وغيرها إذ يتم الكشف عنها بواسطة التحليل العلامى.

وهذا ما جسده (بارث) في كتابه S/Z، حيث يرى أن الحقيقة أي رسم الواقع، هي المهمة الأبعد عن مهمة الأدب في إبداعيته؛ وأنها مجرد سراب خادع، تحدث فيه كشفرة من شفرات الأدب الخمس؛ وأنه عن طريق طرح أحجية، أو نقل لغز، وتأجيل حلها تقوم الشفرة التأويلية بتنفيذ ألعاب بارعة، تجعل من المعلومات الموجهة شيئاً مرادفاً للحقيقة، حيث يقول إنَّ "السنن يجعل من النص بياناً، وكل سنن يمثل إحدى القوى التي يمكن أن تستحوذ على النص، إذ يمثل النص شبكة بمعنى أحد الأصوات التي نسج منها النص." (1)

كما يضيف (بارث) أن الفنان الواقعي لا يطرح الواقع أبداً كمصدر لقوله، وإنما هو يُرجعه إلى أبعد مسافة يمكن تتبعها، إلى شيء مكتوب سابقاً؛ حيث يبرز التناص؛ أو أنه يُرجعه أيضاً إلى شفرة مستقبلية (نظرية التلقي) تتميز على امتدادها بسلسلة نسخ من الواقع، الواقع الذي يسعى إلى تعميق فهمنا له ولقوماته، التي تشكل تجربتنا الخاصة في فهمه.

(1)- Roland Barthes; s/z; Edition du Seuil; 1970; p24.

وعلى ذلك الأساس يتحوّل السرد إلى مصدر أولي من مصادر المعرفة بالذات والعالم، والنص السردي عند "بول ريكور" أيضاً ينطوي على أفقين: أفق التجربة، وهو أفق يتجه نحو الماضي، ويكتسب صياغة تصويرية معينة، تنقل تتابع الأحداث إلى نظام زمني فعلي، وبالتالي لا ينقل النص السردي الواقع الفعلي مباشرة، بل ينقله حسب مقتضيات سردية. وأنّ أفق التوقع، وهو الأفق المستقبلي الذي ينتقل به النص السردى إلى القارئ أو المتلقي؛ حيث يوكل له مهمة التأويل. وفي ضوء هذا الانصهار المتبادل، تصبح الحياة نفسها سلسلة من المتواليات السردية، ويصبح السرد واقعاً معاشاً، ولا يمكن التخلي عن اعتبار السرد ركناً أساسياً من أركان أي نظرية للمعرفة؛ مما يمنح النظرية السردية عند ريكور أهمية قصوى؛ حيث استطاع كذلك الربط بين كثير من مفاهيم السردية، معيداً الاعتبار إلى بعض المقومات التي كانت تتجاهلها أو ترفضها بعض الاتجاهات الحديثة؛ حيث اقترح مفهوم الهوية السردية الذي رد الاعتبار إلى علاقة النص السردي بالواقع والحياة، وأكد على أهمية التجربة الإنسانية، كما أنّه عالج الخاصية الزمنية للتجربة بوصفها مرجعاً مشتركاً لكل من التاريخ والتخييل السردى، ولذلك رسخ تأكيده الدائم على الدور الفاعل للسرد من خلال مقولته: ((أن القصص تروى ولا تعاش، والحياة تعاش ولا تروى)).

كان ذلك، محمل الأفكار التي قمنا بصياغتها من أجل أن تُمحور أصل الفكرة التي تضمنتها هذا المقال، حيث حاول تسليط الضوء على مفاهيم السرد، من خلال مجموع نماذج أعمال رولان بارت ومدرسة السرد الأنكلوساكسونية، حيث تحاول هذه النماذج صياغة نظرية جديدة للسرد من خلال مفهوم تداخل الحقول المعرفية اللسانية، البلاغية السيميائية، علم النفس، علم الاجتماع، الانثروبولوجيا... ذات الاتجاهات الفلسفية، محاولاً فيه أحد أساتذة الفلسفة بجامعة لافال الأستاذ Yves Laberge إبراز التطابق بين أعمال بارت السيميائي الفرنسي الذي تجلّت أعماله في السبعينيات، وأعمال المدرسة الأنكلوساكسونية التي ظهرت في 2004.

حصيلة المقال أن كتب بارت تعتبر نزهة أو فرجة في مملكة الأفكار غير المتوقعة وغير المنجزة، لكنها توفر البذرة، وهذا ما يجعلها مثيرة للاهتمام، وتأتي بعدها

الدراسات السردية الأنكلوساكسونية بمجموع القصائد السردية؛ أولها أن السرد متتالية من الأحداث في الزمن هذه السردية يمكنها أن تأخذ أشكالاً مختلفة: شفوية، كتابية، تمثيلية، تصويرية؛ ومن بينهم أيضاً العالم الاجتماعي الأمريكي Norman Denzin الذي يحدد دور السرد باعتباره وسيلة امتياز في الانضمام إلى التجربة، حيث نحن فيه متحا فلسفياً: ليس لدينا رخصة مباشرة في التجربة بما هي كذلك، بل لا يمكننا دراسة التجربة فقط إلا من خلال هذه التمثيلات، ومن خلال طرائق وكيفيات بواسطتها تكون القصص ذات صيغة سردية.

كيف تجلت هذه المطابقة الفكرية بين أطروحات بارث والمدرسة الأنكلوساكسونية بالدراسة العلاماتية لظاهر الحياة السردية؟ وما هي تحديات هذه الدراسة في انبثاق نظرية سردية جديدة؟

علماً نجد إجابة شافية من خلال هذا المقال، الذي يشر ترسانة من الأفكار والحقول المعرفية المتنوعة بحكم الثقافة وفلسفة اللغة؛ من كلمات صغرى تافهة تستعمل في المحادثات إلى تفكيك علامة الصحة ومواضيع أخرى بحث عليها النص الآتي.

بول كلودال، الحذاء الحريري⁽¹⁾

إن هذا الأثر النقدي حول دور السرد باعتباره صيغة مطابقة ووسيلة تواصلية يتفرع إلى ثلاثة أقسام؛ إذ يعدّ القسم الأول مرجعين غير معروفين ويتضمنان محاضرات السيميائي الفرنسي رولان بارث، وبوضوح مع الخاصية الحدسية، التأويلية، وأحياناً مجزأً بكتاباته المؤرخة في السبعينيات 1970. أمّا القسم الثاني، فهو مسار لسلسلة من خمس مراجع نظرية في الدراسات السردية ومعظمها منشور في دول البلطيق pays bas بين 2004 و2008، التي تسترجع دون معرفة بعضاً من الأحاسيس التي سبق لبارث وأن أصاغها في محاضراته في كولاج دو فرنس بعد ثلاثين سنة.. هذا القسم الأساس يحاول - مؤقتاً - أن يوضع هذه الملاحظات والمعاملات في مختلف الحقول المعرفية التي تقارب البلاغة: الدلالة، اللسانيات،

(1) أنظر موقع النص بلغته الأصلية: <http://www.erudit.org/revue/ltp/2010/v66/n3/045340ar.pdf>

دراسات حول الثقافة وفي فلسفة اللغة. وأخيراً، في القسم الثالث نجد مطابقات أخرى حول السرد، والتي نجت منحنى الانعكاس الفلسفي عند [تيري هانتس Thierry Hentsch] في عمله الأخير المكرس حول الدور الأساسي للسرد في تشكيل عقلتنا الغربية. وتكون بذلك الخاتمة تلخيصاً موجزاً لأهم إسهامات كل مقاربة سابقة.

1- حول رولان بارت:

إنّ اكتشاف مطبوعات كتب المؤلف السيميائي الفرنسي رولان بارت (1915-1980) بعد وفاته، أجهت قراءه وعدداً قِيماً من الباحثين في السيميولوجيا، فتأثير هذا المنظر الأدبي الذي كتب الدرجة الصفر في الكتابة (1953) وميثولوجيات (1957)، أضحي بعد أكثر من نصف قرن مصدراً للإلهام لكلّ جيل جديد من طلبة الأدب وللعديد من التيارات والحقول المعرفية المتداخلة، التي برزت لدى الجامعيين الأنكلوساكسونيين؛ بين الدراسات الثقافية والدراسات السردية. حيث يكون الجزء الأول في ملاحظتنا النقدية مركّزاً حول رولان بارت باعتباره منظراً وبروفيسوراً؛ لأنّ هذه ملاحظات من الدروس والمكتبيات المقدّمة في كولاج دوفرنس، التي كانت ناتجة عن أرشيفات معهد "ذاكرة الطبعة المعاصرة" (IMEC)، باريس، قد تكون ممكنة التحقيق من الآن فصاعداً بالنسبة للطلبة وقراء الجيل الذي يلي؛ حيث أنّ نصف الجزء الثاني يوضح الأجيال القادمة لبارت وبعض الدراسات الحديثة التي تنضم إلى مدرّكاته الحديثة، خاصة في بعض الكتب الهامة في الدراسات السردية، فكل هذه الكتب كانت محدثة بشكل متتابع.

1-1- حول كيفية العيش معاً؟

إنّ الجزء الأول من ملاحظات مجموع الدروس الجديدة غير المنشورة، التي كان عنوانها تساؤلياً "كيف نعيش معاً؟ كان عبارة عن ملفات وبحوث مكثفة مقدّمة من طرف البروفيسور رولان بارت، منذ درسه المشهور الذي بدأ في كولاج دو فيرويس، منذ جانفي 1977 وفي ظرف الخمس أشهر التالية. إذ يتضمن المرجع المقدّم جزءاً كاملاً لمحاضرات أسبوعية متلفطة من قبل بارت في هذا الفصل؛ حيث نستشهد

التسجيلات أن بارت قد قام بقراءة ملاحظات دروسه نصيا، وبإضافة قليل من التعديلات⁽¹⁾. إن الموضوع واسع جدا والمؤلفون المدعوون أو المذكورين هم أكثر؛ حيث يحدد بارت أعلام فلاسفة مثل نيتشه ودولوز من أجل أن يحاول إعداد نظام شخصي سرشد كل محاضراته المنظمة فريدا مثل "أنحاء" العقائدية akédia⁽²⁾ والزهد canachoréia، الحيوانات والأثوس Athos إلى غاية "اليوتوبيا" والغريب "xénitéia". في هذا الصدد لا يحمل عمل بارت في العيش معا إلى علم الاجتماع أو الأندولوجيا، بالأحرى فإن هذا المفهوم محدد باعتباره نوعا من الفونتايم الشخصي؛ أي يمكن تصور مكانا مثاليا، يوتوبيا، نحادما لاستقبال الوسط والتكيف معه (ص 35).

إن الحديث عن هذه الملاحظات يكون عسيرا، لاقرانه بالهرمسية chermétisme حيث يشير بارت في فقرة حول كلمة télos التي تكشف ذوقه الخاص، تقريبا كنزوة caprice لما يسميه بشكل موع "كلمة غامضة - كلمة روحية mot-mana"⁽³⁾ وفي هذا الصدد يستشهد بروايات توماس مان Thomas Mann (ص 80)، وكالعادة، يؤكد بارت في محاضراته على ثقافة واسعة، خاصة في الأمثلة المعقدة التي يقدمها من أجل إيضاح هذا أو ذاك الكلام، الذي يستعيره أحيانا من الكلاسيكيين في الأدب العالمي، مروراً من سقراط ثم روبنسون كروزو وصولاً إلى بروسست، دون أن ننسى النصوص المقدسة، الميثولوجية، البسيكوتحليلية، النظرية والتطبيقية في الوقت نفسه. كذلك يشير بارت إلى مثال طائفة قمران sekte de Qumran المكتشفة من قبل مخطوطات البحر الميت عام 1947 من

(1) إن منشورات Seuil قد قامت بنشر المطبوعات الصوتية لمرجعي بارت الجديدين، بصيغة قرص مرن CD على هيئة MP3 باستعمال نفس العناوين؛ حيث أن الأولى استغرقت 14 ساعة والثانية استغرقت 21 ساعة.

(2) اطلع على الموقع: <http://www.senanque.fr/PBSCProduct.asp?ItemID=2137790>

(3) Mana: مصطلح يشير إلى مفهوم البولنيزية Polynésien وجدت تحت تسميات مختلفة لأشخاص آخرين.

فهو مفهوم تأسيسي للسحر والدين، ينبثق من قوة الروحي للجماعة، إذ يساعد على جمع ذلك. حيث يقول Mauss، أن كلمة مانا هي الخالق للسند الاجتماعي. راجع أكثر الموقع التالي ([http://fr.wikipedia.org/wiki/Mana_\(spiritualit%C3%A9\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Mana_(spiritualit%C3%A9)))

أجل توضيح حالة التهميش *marginalité* (ص 100). إنَّ استطرادات بارت كانت وافرة، مفاجئة وأحيانا صعبة المتابعة؛ غالبا ما يكون لدينا انطباع المكاشفة على الأجزاء القديمة، بالرغم من الجزء الأخير لهذه الملاحظات التي تُجد أحيانا الأصداء في أعمال كثيرة وحديثة، مثلما سنرى ذلك لاحقا.

في هذه الملاحظات، لا يهتم بارت إلا باليومي *le quotidien*، من حيث الكلمات الصغيرة التي تبدو تافهة *anodins* وتستخدم في ربط الحوادث، أو في إعدادها خلال الاتصال الأول. أثناء الملتقى العلمي المقام بصدد كيفية العيش جماعيا؟ وخلال الجلسة المعنونة "عقد الخطاب"، يشرح بارت مطولا حدسا مفاده أننا "نعقد ونواصل دوما نفس الخطاب" (ص 187). ففي لحظة "عقد الخطاب" ينتج إذن ما يسميه بارت "أثرا ممسرحا - مسرحيا - *théatralisation*" (ص 193). كما يمنح لنا ثلاثة أمثلة تبدو سخيفة وهي: الموعظة المتوقعة من الأب لابنه في رويسون كروزو؛ ثم في الاجتماع العائلي الذي من خلاله يتحدث كل الرجال في حين تظل الزوجات صامتات، حتى تعقد واحدة منهن "خطابا كبيرا حول الكلاب"، ويقدم لنا بارت مثالا ثالثا بشأن سائق الطاكسي الخاص به، الذي يشرع في الحديث آليا وبشكل تلقائي (ص 197). إذ يلاحظ بارت أنَّ خطاب سائق الطاكسي كان تلقائيا وهذا ما جعله لا يتسم لا بنهاية ولا بخلاصة ولا عاتمة: "[...] في الوصول إلى المقصد، يتوقف الخطاب فجأة، دون أن نشعر بتغيير في طبيعة عقد الخطاب (فهل هو إذن غير مبني مع خطبة منمقة كعلامة للاغلاق؟ (ص 197) بالنسبة لقارئ بارت، تكون بحوثه إضافية شبيهة بالتداعيات، والتدليلات والإشارات؛ من أجل تأويلها، إذ يملك بارت طريقة استعراضية في انبثاق الأفكار القيادية، الصور المشتركة وحالات التشابه، مثل الشاعر الذي يستلهم تقريبا حتى يمكن له أن يكون نفسه ملهما. إنَّ كتابه يعتبر نزهة أو فرجة في مملكة الأفكار غير المتوقعة وغير المنحزة، وغير التنظيمية أيضا. ولكنها توفر البذرة، وهذا ما يجعلها مثيرة للاهتمام.

1-2- المحاييد *le neutre*

إنَّ المجلد الثاني للمحاضرات والملتقيات المعطاة من قبل رولان بارت في كولاج دوفرنس كانت تحمل مدخلا حول ما يسميه بـ "المحايد"؛ حيث يعرف بارت في

بعض الصفحات على وجه التقريب كلمة "المحايد": "أسمى المحايد كل ما يُعبط التمودج". هذا الأخير لكونه ممثلاً باعتباره "معارضاً لكلمتين افتراضيتين حيث أقوم بتحيين الأولى من أجل الكلام وإنتاج المعنى" (ص 31). بعد قليل من الأمثلة يشرح بارت كيف كان يرغب بتوضيح هذا المفهوم وتفصيله من خلال محاولة تطبيق "المحايد" على مختلف الميادين: "من أجل إعداد هذه المحاضرة سميت "بزهة" حول كلمة محايد باعتباره مرجعاً وأثراً عاطفياً عنيداً، بالنسبة لي" (ص 33). يستأنف بارت من جديد استعماله الخاص لما يسميه تبعاً للأنثروبولوجيين الفرنسيين مارسال موز Marcel Mauss وكلود ليفي ستراوس Claude Lévi-Strauss لكلمة mana روحية (السحر والدين) التي عرفها مثل "الكلمة التي تكون فيها الدلالة ملتهبة ardente متعددة الأشكال، غير قابلة للإدراك باعتبارها مكرسة لمنح الوهم. ومن هنا هذه الكلمة يمكن الإجابة على كل شيء" (ص 33).

يمكن أن نجد هنا مفهوم الشظايا (الشذرة أو الجزء) التي توافق تحديد الشكل وما سالك كثيرة، ففي الواقع يقدم بارت أيضاً تبريره بوضوح في جملة طويلة، التي سأنسها كليا: "إنّ تابع الشظايا من شأنه أن يضع "شيئاً ما" (الموضوع، المحايد) في حالة التسوّع المتواصل (وليس المتفصل ابتغاء المعنى النهائي): حيث له علاقة مع الموسيقى المعاصرة؛ إذ يسترد "محتوى" الأشكال أقل مما يترجمه (ص 35). سنفهم هنا أن كلمة "ترجمة" translation غير مفهومة من قبل بارت مثل الترجمة traduction (سيكون بذلك إذن أنجلوفونيا) ولكن بالأحرى مثل النيار، أو التسيق، باعتبارهما شكلاً من أشكال الأسلوب. ومن أجل توضيح الطابع الاضطراب الذي سببه فقد الشظايا باعتبارها إجراءً أسلوبياً، والمستعمل قبل ذلك سنة 1977 في كتابه شذرات خطاب العشق، إذ يذكر بارت بقوة ما هو مناسب لأفكاره بامسكال وإرادة القوة ليتشبه (ص 37) كان بإمكاننا ربما أيضاً أن نستحضر عبارة الحكمة والقول المأثور aphorisme.

مع هذين الكتابين لبارت، سنكون قد أقمنا إلى فقه اللغة وفلسفة اللغة في الدراسات الأدبية بالمعنى الشام للكلمة. فمذكورة ناشر دار موزي - العنة - Seuil يقدمون الملف الثاني بعد وفاته، لكونه "ملاحظات في فقه اللغة الكلاسيكية" وفي معرفة الميزة التلميحية allusif المنص (ص 8). هنا عرض التريب الأحدث مثل المحل

الأول لسلسلة "الأبحاث Traits (بالرغم من أنه يحيل من جديد على مبدأ التصنيف، ص 123)، ويحمل بارث في مجلده الثاني 27 موضوعا حيث فككها بحرية: المعروف، التعب، الصمت، النوم، الأماكن الأيديولوجية idéosphères والوعي. وفي كثير من الأماكن يكرس بارث أيضا العديد من الصفحات من أجل المعتقدات الآتية من الشرق، التي تستحضر بكثرة التاو Tao، الزان Zen (ص 38، 57، 93، 119، 232) بالرغم من أن بارث يشرح بصراحة شكوكه الخاصة عندما يكتب حول أسلوب الاعتراف: "[...] ضعف من جهتي في "بناء" تطور المسار؟ الضعف أو الضجر؟" (ص 35) ولكن أيضا كاتب يديهي عن رولان بارث يمكنه أن يستأذن في عرض هذه التساؤلات في محاضراته وترك تمديد مدركاتهم الحسية.

إن منظور المنهجية الموصى بها من قبل بارث تعمل بشكل جيد على: الموضوع المختار والمتفصل حسب مختلف الإمكانيات التأويلية؛ من خلال أمثلة مختلفة مشكّلة من قبل الأدبية العالمية أو في الكتابات الفلسفية. يجب أن يكون هنا التفصيل مفهوما مثل الاختيار الدقيق للمفهوم، فالفكرة لكلمة بسيطة حسب مختلف الإمكانيات، من خلال مختلف الحقول المعرفية، وبالمقارنة بكلمات أخرى أكثر أو أقل قريبا، تهدف إلى انبثاق الدلالات والتظليلات. كمثال على التنوع الممكن حول موضوع الصمت، يكتب بارث بأنه يمكننا أن نصمت مثل تكتيك عالمي اجتماعي، حيث سنورد فقرة مناسبة مقتبسة من "الأبحاث الأخلاقية لفرونسيس باسو Francis Bacon: الأخلاق الاجتماعية التي تتطلب الصمت من أجل تجنب أفنخاخ الكلام" والذي وصفه بارث بجرأة مثل "ميكرو أيديولوجيا micro-idéologie" (ص 51). لكن يمنع بارث تأويلات أخرى للصمت: حسب هيجل وألكسندر كوجاف Alexandre Kojève (ص 53)، ثم يدرس بإيجاز "الصمت باعتباره علامة" سيميائية، دينية (حسب البوذية) (ص 54)، بهدف أن يحدّد باختصار باطن (الصوفية) المسيحية (ص 57). حيث إن الاكتشافات ومواضيع التوسط تكون هنا تقريبا محدّدة.

(1) Tao: مصطلح صيني يعني الوجهة والطريق، هي القوة الأساسية التي تتدفق من كل الأشياء عبر العالم، الحية أو الجامدة، إنها أيضا جوهر الواقع الفائق وغير قابل للوصف طبيعيا. أما كلمة Zen: فهي فرع من فروع البوذية الماهانية التي تحتم بتأكيد التأمل الصامت. للإفادة أكثر تصفح الموقع التالي: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Zen>

إذ بالرغم من التشابه بين مماثلاتها، فكل مرجع لبارث يتصور عالمه الخاص، كذلك فليس من الضروري قراءة الجزء الأول (كيف نعيش سوياً؟ comment vivre ensemble) من أجل تقدير ملف المحايدة تماماً.

إن الصفحات التالية تترك مؤقتاً جهة ملاحظات رولان بارث من أجل اكتشاف ميدان آخر متعلق بها وربما يكون متمصلاً بطريقة أحسن وبلا شك أكثر عمقاً في منهجيته التي تبدو عند بعض المتأملين أقل بداهة وأقل تقريبية: مثل الدراسات السردية. حيث سنحاول على الأقل إيجادها تحت صيغ مختلفة ومتحددة، في بعض مبادئ الفكر عند رولان بارث.

2- بين الهيرومينوطيقا والفينومينولوجيا: الدراسات السردية:

تتألف الدراسات السردية احتمالاً من أحد سبل البحث الأكثر مماثلة والأكثر فعالية من بين الأبحاث التي تتجلى في مسار العشرية الأخيرة في ميدان علوم اللغة والدراسات الأدبية. ومن أجل أن نحدد مؤقتاً حقل الدراسات هذا، يمكننا أن نعترف (نتفق) بأنه يتعلق بدراسة كيف للأشخاص أن تعيش لحظة من لحظات يومياتها، وحياتها، أو تروي قصة ليست بقصتهم، وذلك بمحاولتنا فهم العناصر والإحالات التي هي حاضرة، معبئة يعاد تنظيمها من أجل تفسير "ما حدث". هذه المقاربة الجديدة الدقيقة تميز وتعالى من شأن تيار الدراسات الأدبية الذي نسميه سابقاً بعلم السرد narratologie.

دون جرأة ياهاك كل أبعاد هذا الحقل الجديد للدراسات المتداخلة الحقل المعرفية، فإن الصفحات الآتية تقدم بعضاً من أكثر المظاهر المبتكرة من خلال خمس مراجع تمثيلية ولكنها نادرة في البحوث الحديثة للدراسات السردية. علاوة على ذلك نقدم بعضاً من المؤلفين الأكثر نفوذاً حول هذا التيار النظري، حيث ساهم كل من البروفيسور ميكائيل بامبيرك Michael Bamberg ومولي أنريوز Molly Andrews في هذه الكتب. كما أننا سنقدم هذه العناوين الخمسة المختارة بإيجاز وبشكل متناهي، حيث نبدأ بالكتب الأكثر عمومية. بالإضافة إلى تعريف موجز للسرد الذي سيكون مستخرجاً من كل مرجع بهدف تحديد حسن لهذا المفهوم من خلال صياغات مختلفة (لكن ليست متناقضة).

2-1- استعمالات السرد:

بقي الكتاب الجماعي استعمالات السرد غير المعترف به، فهو يشمل أمثالا في علم الاجتماع، علم النفس والدراسات الثقافية « Uses of Narration, Explorations in Sociology, Psychology and Cultural Studies » إذ ليس الكتاب الأول في الدراسات السردية، لكنه يقدم خطوة حاسمة، ومجموعة مهمة تتزامن مع استطلاع واسع الانتشار لهذه المقاربة، على الأقل في بعض الأماكن العالمية الأنكلوساكسونية. لكن قبل المتابعة، من المناسب تحديد أول تعريف للسرد حسب هؤلاء المؤلفين، المفهوم هنا لكونه ببساطة "متتالية من الأحداث في الزمن" (ص 3). هذه السيرة السردية يمكنها أن تأخذ أشكالا مختلفة: شفهية، كتابية، تمثيلية، تصويرية. فيما وراء اللسانيات، وعلم الاجتماع اللغوي والبلاغة، يُشكّل The Uses of Narrative كتابا مماثلا يجتهد المنهجيات التقليدية في المبادئ مثل تحليل المحتوى عند Laurence Bardin تحليل الخطاب، التحليل البنيوي، والدراسات الثقافية⁽¹⁾ ومن أجل توضيح هذا التغير النموذجي الذي حدث في منعرج سنوات الألفين 2000، يشرع أيضا العالم الاجتماعي الأمريكي Norman Denzin في مقدمته على كتاب استعمالات السرد بملاحظة مزدوجة: "نحن نعيش في عصر السرد" ثم يلاحظ مخرجا للموضوعي المتحد في ميدان البحث هذا، حيث يحدد أنّ "المنعرج السردى كان قد اتخذ" (ص XI). يضيف Denzin أيضا تعريفه الخاص: "السرد هو قصة، حدث الحكى، والسيرة التي من خلالها نحن نفعل أو نحكي قصة" (ص XI)⁽²⁾. لكن يتم تقريبا Denzin هذه الصيغة مؤقتا بتحديد دور السرد باعتباره وسيلة امتياز في الانضمام إلى التجربة، حيث نحا فيه منحى فلسفيا. و ليس لدينا رخصة مباشرة في التجربة بما هي كذلك، بل لا يمكننا دراسة التجربة فقط إلا من خلال هذه

(1) أنظر الكتاب الكلاسيكي في منهجية البحوث المكتوبة من قبل ليورانس باردان، تحليل المحتوى، باريس، منشورات PUF "عالم النفس"، 69، 1993، 1977.

(2) أترجم تعرية الكلمة الانجليزية narrative الى الفرنسية بكلمة narration لكن بصفة خاصة من قبل récit narré لتمييز الكلمة التي تشير إلى السيرة (le recours à la narration) والفعل (le fait de raconter). بالإضافة إلى أنّ كلمة histoire بالانجليزية stories لا تتضمن بالقوة قصة من نوع طريقة أو نادرة anecdote أو نكتة، ولكنها تشير ببساطة إلى أمر ربط الحداث الذي يمكنه جذب النعم.

العمليات، ومن خلال طرائق وكيفيات بواسطتها تكون القصص ذات صبغة سردية" (ص 1X).

تشكل أيضا المقدمة المشتركة في كتاب استعمالات السرد وضعية حالة محدّدة جداً غنية بالصيغ المهمة: "نحن قد نشأنا من خلال القصص" فحسب المسؤولين الأربعة للكتاب الجماعي، سنكون أيضا "طبيعيا حكاة للقصص" (ص 1). إنّ خاصية التداخل بين الحقل المعرفي لهذه المقاربة هي أيضا مؤكّدة من قبل المدراء المشاركين في المنشور: "إذ يحاول الباحثون في الدراسات السردية إنتاج نظريات شكلية حول الثقافة والمجتمع" (ص 2). وفي فصل أحد المساهمين في الكتاب البروفيسور Ian Craib يشكّل تعريفات أكثر دقة من أجل أن يعيّن الدراسات السردية، حيث يؤكّد أولا بأن القصص (المروية) السردية (بالإنجليزية: "narratives") ليست بسيطة ولا تخترل إلى التبسيط: "narratives are stories and stories are not simple" (ص 64) دوما في الفصل الرابع آين كراب يضيف "واقعيًا وعلميًا إنّ كل من البيانات التي نتجها حول أنفسنا والعالم هي بالتحديد جزء من القصص المروية، ورايط بين مختلف الأشياء المت موضوعة معا في بعض النظام" (ص 64). هذه المؤشرات المختلفة تعدّ لنا تقدير المراجع التالية، بالرغم من أنّها ستذكر بإيجاز.

إنّ الفصول التالية لكتاب استعمالات السرد تناسب ميدان الدراسات السردية من حيث الأبعاد الفلسفية، النفسية أو الأنثروبولوجية: ففي الفصل التاسع الذي يبحث عن لاوعي النص المروي. حيث تصرّ الخاتمة على العلاقات والتحويلات بين القصص المروية التي هي تشييدات وتأويلات عندما تكون مقارنة بالواقع، أو بالحقيقة. بالإجماع، فإنّ كل من Philip Bradbury و Shelley Day Sclater يعيّنان القصة المروية بين الواقع والخيال: فهي ليست انعكاسا ولا إبداعا محضاً، ولكن "انعكاسا حول الحياة، أحداثا ونحن أنفسنا" (ص 198). بمعنى آخر فإنّ القصص المروية لا تكشف "الحقيقة"، لكن "أحد الحقائق" التي يُنظر إليها باعتبارها متحيّزة بقوة وخاضعة للاعتراضات والتغيرات" (ص 198). وعليه يمثّل الكتاب الجماعي استعمالات السرد علامة وعتبة الإيلاج بامتياز باعتبارها دوما محيئة في هذا الميدان الدراسات السردية.

2-2- التفاعل السردى:

تجتمع في كتاب Narrative Interaction الباحثين الألمانيين Tebea Becker و Uta Quasthoff في اثنا عشر فصلاً حيث تتناولتا بعداً خاصاً للسرد: وهو خاصية التفاعل السردى. وفي الحال شككنا أيضاً الاستعمالات الممكنة للسرد لكونها ليست "تعبيراً شفويًا للحدث الماضي" من خلال إمكانيات اللغة ولكن أيضاً ممارسة تفاعلية مع الواقع (ص 1). هذا التفاعل مع الواقع يستلزم ثباتاً يتوضع في السياق وتعديلات متواصلة (ص 1) هذا التأكيد الأولي يحيلنا مباشرة إلى الميدان الفلسفي. ودوماً في مقدمتيهما تستذكران فيها أن الذي يحكي القصة يفسّر بطريقة مضمرة جزءاً من حالته الأخلاقية (لأنها مسألة وجهة نظر بالقوة) وأن هذا القاص يمكنه تغيير مساره أو تعديل منظوره حسب أسئلة أو اعتراضات جمهوره (ص 4). كما أن فكرة تقديم وضعيته الأخلاقية الخاصة به في القصة تبدو مسبقاً في المرجع السابق. فالدراسة المنهجية بالطريقة التي تشرح وتغير هذه المفاهيم الأخلاقية خلال السرد تكون جزءاً محدداً لما تسميه Uta Quasthoff التفاعل السردى وأعتقد أنها كانت الأولى التي قامت بهذا العمل مستعملة هذا التعبير.

في الفصل الثالث من كتاب التفاعل السردى الذي يفكر في دور السرد في تدريس وتعليم العلوم، حيث يعيد كل من Sarah Michaels و Richard Sohmer تشكيل مخطط Kenneth Burke حول اشتغال العالم السردى، الذي يفهم على أنه يتضمن مجموعة من "الشخصيات في الحدث مع المقاصد أو الأهداف في زخرفات باستعمال بعض من الوسائل" (كانث بورك، المقتبس من قبل سوهر وميكائيل، ص 58). وفي الفصل السادس، يعرف كل من Eszter Beran و Zsolt Unoka بطريقة أكثر تخطيطاً مفهوم السرد: "[...] إن القصص المروية تعيد صياغة متواليات الأحداث التي وضعت داخل شبكة زمكانية" (ص 154). بالاهتمام بالذكريات المؤسسية، إذ يحدّد Jenny Cook-Gumperz بالإفادة استعمالات ووظائف وضعية القصص اليومية: "منذ أن حدّد الساردون أنفسهم في علاقة مع الأحداث التي يصفونها، فهم يزودونها أيضاً في سردهم بتعليق مباشر حول أفعال الآخر وأفعالهم" (ص 246). علاوة على ذلك يستشهد بدقة كل من Barbara و Jenny Cook-Gumperz "إن الحاجة الماسة لجعل حياتنا متسحمة أن نقولها ونحكيها

بطريقة عالمية؛ فالقصص الشخصية هي وسائلنا في التحليل باعتبارنا أفراداً وأعضاء من نفس المجموعة" (ص 246). كما خلصت Suzanne Gunther بأكبر قدر من الفعالية أسباب نقد القصص المروية (ودراستها من قبل بعض الجامعات)، حيث تدركها باعتبارها "إعادة تشكيل التجارب الماضية" (ص 285).

في الفصل السابع المعنون "دور الاستعارة في السرد من حيث تشكيل التجارب المشتركة" The role of metaphor in the narrative co-constuction of collaborative experience يلخص الباحثون Vera John-Steiner و Teresa Meehan و Christopher Shank ببراعة الامكانيات المتعددة في الدراسات السردية؛ بهدف فهم دور الاستعارات في المحادثات على منحنى مخطط نفسي، "هي البحث عن الطبيعة المضمرة لعوالم أفكارنا" (ص 192). ففي كل العناوين المدروسة هنا يمنح لنا كتاب التفاعل السردى وفقاً لذلك المنظورات اللسانية والتداخل الثقافي الأكثر اتساعاً؛ لأنّ دراسات الحالات المقترحة تكون نتيجة المحادثات في اللغات المختلفة مثل اليونانية، الهنجرية، الإيطالية والإنجليزية. لكن، الفصول الاثنتا عشر كانت كلها باللغة الإنجليزية. وفي الوقت الحاضر نجد أيضاً قليلاً من التفاعل بين هذه البحوث واللغة الفرنسية.

2-3- السرد: حالة الأشياء:

إنّ الرغبة في تقديم الدراسات السردية في الفصل الأول من كتاب "Narrative; State of the Art" الصادر عن إدارة Michael Bamberg و Ruthellen Josselson كانت في تحديد الأسس بين الهرمينوطيقا والفينومينولوجيا، من خلال سياق تداخل الحقول المعرفية وما بعد الحداثة (ص 7). في كل من النصوص الخمس والعشرين 25 التي تختبر الاشكاليات الخاصة بدراسة القصص المروية. حيث ينفصل Brain Schiff سيرورة السرد مع الحوار (ص 32). نجد في النهاية، تعريفاً مهماً وبسيطاً للقصص المروية المقدم في ما قبل الفصل الأخير لهذا التأليف الجماعي، فهو مشكل من قبل Nairan Ramirez-Esparza و James Pennebaker اللذين كتبوا: "[...] يُنظر إلى القصص المروية باعتبارها مثل مختلف الطرائق، من أجل أن تنظم الأفراد موضوعات مركبة وتقوم بتحويلها للشخصيات الأخرى" (إنها ترجمتي

الحرّة للإنجليزية: "[...] narratives are viewed as ways individuals organize complex themes and convey them to others" (ص 249).

علاوة على ذلك، يهتم الفصل المعنون "Entitlement and empathy in personal narrative" بظاهرة التقمص العاطفي المطابق للغير *empathie*؛ حيث أنّ الإثنولوجي - عالم الأجناس - Amy Shuman قام بدراسة حكاية السيرة الذاتية أو "في الشخصية الأولى" حيث يكون السرد متغيراً "بمعنى أن يكون قابلاً ليحوّل إلى سياق آخر *décontextualiser*" أو في الأماكن التي تخلخل معيارها المحلي (ص 175). يمكننا أن نفترض مثلاً عن شهادة الأشخاص المنفية واللاجئة التي تحكي من وسط آخر الصدمات التي أجبرتهم بقوة على الفرار من وضعيتهم في بلادهم الأصلي. إنّ التأكيدات التي قدّمها Amy Schuman حول مجال القصص المروية والتجارب الشخصية باعتبارها عناصر جوهرية في تأسيس الذاكرة الجماعية؛ لأنّها أيضاً تكوينية جداً بالنسبة للمجال الذي يُستغرق في الحكّي الفردي، مثلاً عندما كتبت Amy Schuman أنّه "إذا لم تكن حكايات التجارب الشخصية إلاّ شخصية، فهؤلاء لا ينتظرون بُعد الذاكرة الجماعية للخطاب الجماعي وسياسات الهوية" (ص 176). بمعنى آخر أنّ كلّ الاقتراحات الباقية، في اعتبار أنّ "كلّ قصة شخصية قصيرة تساهم في تمثيل تجربة جماعية" (ص 176). وفي اكتشاف حدود السرد وتأويلاته الممكنة، تختبر Amy Schuman كلّ بعد ممكنه أن يغيّر التأويل أو مجال القصص مثل: إشكالية توفير القصص، وصعوبة الالامقول، لما يمكن أن يروى، حتى رواية الشهادة، سؤال التطابق مع الغير في التفاعل بين الساردين وجمهورهم. وفي نفس نظام الأفكار، هل يجب عليهم بما أنّهم جمهور مستمع أو مخاطب أن يمنحوا حالة خاصة للشخص، الذي عان مباشرة في قصة الشاهد التي تُروى؟ حسب Schuman هذا المخاطب ليس مميّزاً بالقوة ولا موضوعياً، ولكن وجهة نظره تستحق أن تكون معتبرة بعناية حيث: "نفترض أن من عانوا مباشرة من تجربة مؤلمة هم أفضل وضع للاستشهاد" (ص 180).

بالإجماع المختصر، إنّ التأليف الجماعي حول Narrative-State of the Art من كلّ الأعمال التأليفية التي حدّدت هنا، بمنح مشهاداً على نطاق بانوارمي واسع من خلال الدراسات السردية، من أجل عدد معتبر من الفصول والسبل النظرية.

ويبدو من وجهة علمية أنه من الممكن إتصاف كل تأليف وكل مؤلف لهذا التيارات حيث سنحتفظ فقط ببعض المفاهيم وبعض سبل الانعكاس، لتبقى التباسات بينها وبين كلامنا.

2-4- المظاهر المختلفة في تأسيس الدلالات:

إنّ الكتاب الجماعي Aspects of Meaning Construction قد تم إصداره تحت إدارة أربع جامعيين ألمانيين: Gunter Radde, Klaus-Michael Kopcke, Peter Siemund و Tomas Berg. إنّه الكتاب الأكثر كثافة من كل الكتب التي حللناها في هذا المقال، لكنّه أيضاً الأكثر قرابة من البلاغة وعلم الدلالة. فمبدأ الصفحات الأولى يشرح مؤلفو هذا الكتاب كيف يمكن للمعنى أن يتأسس في الملفوظات، لكن يلجّ المؤلفون خاصة على عدم الدقة والغموض، وتوضيح الطرائق من أجل أن يمثلاً ويصنع المناطق الغامضة، غير الدقيقة وغير المفهومة. هذه العناصر المحددة حتى ولو كانت غير دقيقة تساهم في إبداع المعنى ولكن في اتجاهات غير متوقعة أو معارضة للمقاصديات الأولية لمن يسرد الحدث، وأيضاً إبداع الاستقرارات التي تخون طريقة كل ما يوضع في السياق. كما أنّ هذا الشعر الإعلاني للمنع مثلاً في حافلة نيويورك (If you see something, do something) يمكن لها أن تأخذ مختلف التأويلات، حتى ولو كان يهدف إلى توعية المواطن لينفعل أمام الخطر المحايث (ص 9). كثير من الإطنابات يمكن لها أيضاً أن تأخذ مختلف الدلالات حسب سياقات مختلفة، وكمثال على ذلك يستشهد المؤلفون بأشهر شعار أمريكي "Boys will be boys" (ص 8). في الفصول الثلاثة عشر من الكتاب، ساستحفظ بفصل Wiltrud Mihatsch (من جامعة Bielefeld) الذي اهتم بتأسيس الغموض في اللغات الرومانسية من خلال التعبيرات الاعتيادية مثل كلمة "نوع من" «sorte de» «genre de» «espèce de» (ص 225).

إنّ فصول كتاب المظاهر المختلفة في تأسيس الدلالات تبحث من خلاله Alexandra Georgakopoulou تقريباً مثل طريقة بارث، عن القصص القصيرة بالنظر إلى الكلمات الصغيرة. حيث تبدأ كتابها تشرح أنّ الكلمات الصغيرة مستعملة بطريقة غير مضرّة في المحادثات، التي تخدم شرعية الحمل الطويلة والأكثر

تأكيدا خاصة في النصوص غير الأدبية (ص 2) نتذكر هنا الكلمة المشهورة عند بارت
 C'est ça هذا هو⁽¹⁾ في مدخل اللعبة ترغب Alexandra Georgakopoulou في
 تسجيل القصص القصيرة في الفضاء والزمان بالتركيز على شعرية أرسطو وللتأكيد
 على أن السرد يكون "تنسيقا زمنيا لمتتالية من الأحداث" (ص 12). بالإضافة إلى أن
 تزامن وتعاقب الأحداث في المكان الذي تجري فيه القصة المروية التي تحتم تقريبا
 بالتساوي؛ لأنه حسب Alexandra Georgakopoulou يتضمن الفضاء دلالة
 رمزية ويمكن له أن ينقل عددا من التوقعات لدى المستمع (ص 14). كلمة "رمزي"
 هنا مأخوذة بمعناها السوسولوجي وليس الديني، الكوني أو الخفي *ésotérique*. كل
 هذه الاعتبارات ينبغي عليها أن تقودنا إلى الفهم بأن القصة المروية تستعمل وسيلة
 مميزة في التأسيس الذاتي (ص 15). فكل الفصل الأول من كتاب "القصص القصيرة؛
 التفاعل والهوية" يتضمن مسبقا إطارا مفهوماتيا نحسبا جدا ربما يمكن له أن يظهر
 في دراسات أخرى مماثلة. ويرتكز بعده الدقيق على تحليل المحاورات والتفاعلات
 ضمن الجماعات الصغرى للأشخاص في قرية يونانية. إن نصوص المحاورات
 المدروسة هي مقدمة باليونانية ومترجمة إلى الإنجليزية، حيث نجد التكميلات
 على الملاحق (ص 51). هذه النتائج كانت واضحة، حيث تثبت دون أقصى
 تفاهة، أن القصص القصيرة تكشف بأن تكون ممارسات اجتماعية تُفصل
 العناصر الثلاثة، التي تتفاعل فيما بينها: القصة، دور السارد، والهوية
 الاجتماعية (للمجموعة) (ص 151). حسب Alexandra Georgakopoulou فإن
 الهدف النهائي لهذه القصص هو منح المعنى لهذه الحكايات وتعيينها في السياق
 المحدد ضمن الإحالات المألوفة والممكن تمييزها لدى أغلبية المستمعين. يمكن لكل

(1) L'humoriste français Fabrice Luchini avait d'ailleurs fait un sketch dans son spectacle *Le Point* autour du «C'est ça» de Roland Barthes sur Robert, présenté à Québec en 2009 et disponible sur un DVD par TVA Films). L'effet comique provenait précisément du (coproduit dans un lieu prestigieux fait qu'un universitaire de renom enseignant puisse réfléchir d'une manière si approfondie sur une expression aussi anodine, du moins en apparence. Qui plus est, cette expression avait été entendue non-constituant la matière première de sa réflexion pas à l'Université ou au Collège de France, mais dans une simple boulangerie.

مشارك: (اليسارد والمستمع) أن يعين ويعرف بطريقتين: ذاته وفي علاقة مع الأعضاء الأخرى لجماعته الصغرى.

إنّ كتاب "القصص القصيرة؛ التفاعل والهوية Small Stories, Interaction and Identities للكاتبة Alexandra Georgakopoulou هو الذي يقارب أكثر حدس بارث، خاصة فيما يتعلق بالأبحاث والموضوعات التي استعملها في محاضراته لعرض مدركاته الحسية حول بنيات السرد. نفهم أنّ الدراسات السردية قد طوّرت انعكاسا معمقا لتوضيح دلالات الحكى، فالقصص القصيرة والكلمات الصغيرة الأكثر تفاهة، لم تعين أو حتى تعرف أعمال رولان بارث الذي كان قد تحصل يوما على إدراكه الحسي.

2-5- السرد حسب Thierry Hentsch:

من أجل إغلاق هذا الموجز حول أفق الدراسات السردية، سأستعمل مثالا كيبكي québécois بكل معناه على هامش المؤلفات السابقة، بقدر ما أنّها لم تنوّه به لا في النص ولا في قائمة المصادر والمراجع. يمكننا القول أنّها تنتمي إلى عوالم متوازية. حيث ولد تيري هانتش Thierry Hentsch في سويسرا، وكان بروفيسورا لمدة طويلة في الفلسفة السياسية بجامعة كويك Québec في مونتريال (UQAM - Montréal)؛ كان مؤلفا لخمس كتب، وقد استلم جائزة الحاكم العام لكندا. كل من سخرية القدر Ironie du destin وكتاب الحكى والموت Raconter et mourir: مصادر سردية التخيل الغربي قد ظهرت بعد أيام من موته عام 2005.⁽¹⁾

يهتم هذا الكتاب باعتبار مجموع ما يسميه المؤلف "النصوص البارزة - المهمة -" في تاريخ البشرية منذ Banquet وأفلاطون مثل: ملحمة جلجامش، التوراة، الإنجيل، أوديسا هوميروس، أغنية رولاند، وبعض النصوص الأخرى. لم يهتم تيري هانتش بتلخيص أو التعليق عن هذه النصوص المشهورة، وإنّما اعتبرها قصصا أساسية بالنظر

(1) Thierry Hentsch (1944-2005). هذا الكتاب قد ظهر أولا في فرنسا عام 2002 تحت عنوان الحكى والموت: الغرب وقصصه الكبرى وقد منحه جائزة الحاكم العام لكندا عام 2003.

إلى مؤسسيها. إذ إنَّ عدد هذه الكلاسيكات العالمية كان محدوداً؛ حيث يرى تيري هانتش أنَّ "هذه النصوص تشكّل في ذاكرتنا الجماعية طريقاً سردياً" فهي صياغة للجمل "السرد الغربي" (ص 11). هذه القصص حتى وأنها قديمة جداً وبعيدة كثيراً عما نحن عليه اليوم، فهي تقدّم فيما وراء حبكة السردية وسياقها التاريخي للعصر الذي انبثقت منه استحضاراً "للشرط الإنساني" (ص 12).

يعارض تيري هانتش الميتولوجيا والفلسفة في مقدّمة كتابه "فعل الحكيم والموت"؛ حيث كان تفسيره بسيطاً: فالأولى وُضعت طبيعياً على القصة والأسطورة، أمّا الثانية فقد استندت على العقل واستخدام البرهان. بالرغم من إظهار الأسطورة والفلسفة على حد سواء يكون ضرورياً أن يعتمد كلّ منهما على صيغة السرد: "[...] الفلسفة في كلّ مكان حيث تتم مساءلة الإنسان وحتى هي بالذات، أخيراً فهي ليست إلا صيغة خاصة، وضرورة خاصة لسرد العالم" (ص 25). وباستئناف المفهوم الذي قدّمه كلود ليفي ستراوس تكون الأسطورة "تتابعاً لا نهائياً لنصوصها" (ص 268). يتظاهر تيري هانتش أنه لم يبحث في "سير أغوار منظور علماء الدين-اللاهوتيين-" (ص 269).

إنَّ كتاب تيري هانتش "فعل الحكيم والموت" دعوة صريحة للقراءة وإعادة القراءة: فهو يشجّعنا على "قراءة الإنجيل باعتباره رواية" و"قراءة الجيل *genèse* باعتباره أسطورة" دون الاستفهام على نحو غير ملائم على مصداقية الحكيم (ص 113). علاوة على ذلك، يمكن أن نجد في هذا الكتاب هذه التطابقات المدهشة والمذكورة مسبقاً بين القصة الشخصية والقصة العالمية بظهورها عند القديس أوغسطين: "من خلال سرد التجربة الفردية، أوغسطين هو وكيل الحقيقة الكاثوليكية" (ص 293). في الجمل، فبالنسبة لتيري هانتش يمكن للقصص أن تأخذ أبعاداً أنطولوجية، فلسفية، روحية بقدر ما يكون "السرد ذاته صيغة كلاسيكية تأخذ تقريباً كلّ الثقافات الرغبة في الاستمرارية. فأن نحكي هو أن لا نموت" (ص 478).

مثلما قد رأينا كلّ هذه المؤلفات التي اهتمت باستعمال السرد، باعتباره أسلوباً لفهم وتأويل الأحداث، الإشارات والكلمات الأكثر بدائية. فإذا كان رولان بارت لم يخطئ في استحضار هذه المدركات الحسية حول معنى الكلمات باعتبارها آثاراً توضيحية للأحداث والإشارات، إلاّ أنّه يفتقر للمنهجية التي تقدمها الباحثون في

الدراسات السردية في عقود قليلة بعد زوالها. وكان على تيري هانتش أن يؤكد على الأهمية العالمية الروحية والفلسفية.

وعندما هذه البانوراما الموحدة حول ثمانية مؤلفات غير المعروفة، كانت مقسمة بطريقة تطوعية إلى ثلاثة أجزاء ومركزة حول ثلاثة عوالم مميزة: أولا مؤلف رولان بارت ثم الكتاب الذي سميته "مدرسة الدراسات السردية"، أخيرا عمل تيري هانتش الذي أعاد تسجيل القصص العالمية في منظورات كلها فلسفية، منهجية وسردية. كل هذه الأعمال التأويلية كانت منجزة في سياقات جغرافية وثقافية مختلفة جدا: حيث كتب بارت في فرنسا أثناء سنوات 1970، وكانت دهعة مدرسة الدراسات السردية قد صدرت بالانجليزية منذ خمسة عشر سنة (بالأساس خلال سنوات 1990) وتحديدا في الولايات المتحدة الأمريكية، أو في أوروبا (خاصة ألمانيا، إنجلترا، دول البلطيق واليونان)، ومن جهة تيري هانتش الذي درس في كويبك Québec بداية سنوات 2000 وكانت كتيبه قد كتبت بداية القرن الواحد والعشرين.

بالرغم من أن هذه النصوص لا مست مختلف مظاهر السرد، فهي تبقى متوازنة بالقدر الذي تبحث كل فرقة بحث عن موضوع ما وبطرق مختلفة، لكن دون مراجعة ولا تعيين للتيارات الأخرى. وبالتالي على الرغم من القرابة الواضحة بالأساس، فإن دهشة الغموض تفصل بين هذه الميادين الثلاث، حيث يجهل كل منها أعمال الآخر. بالتأكيد أن دعاء مدرسة الدراسات السردية تقتبس على نطاق أوسع فيما بينها، لكن لا أحد منها يشير إلى أعمال رولان بارت أو تيري هانتش. وحتى أن هذا الأخير لا يستشهد أبدا بمراجع رولان بارت ولا قليلا من مدرسة الدراسات السردية. وبالرغم من مداركاتهم الحسية الكثيرة التي تنظم شكل الصفحات السابقة إبرازها.

إن الإسهام الأساسي لكل هذه الأبحاث المقدمة يكمن في الإمكانيات الكثيرة التي أدلت بها الدراسة في سيرة السرد. ومع ذلك فالأساس المعرفي مميز: بالنسبة لبارت، فهو يتعلق بالبحث الذي يستعرض مرة واحدة البلاغة، فلسفة اللغة وعلم النفس؛ وبالنسبة لدهعة مدرسة الدراسات السردية، فإن هذه الأبحاث بازديادية حقولها المتداخلة تزود العلوم الاجتماعية من فلسفة اللغة، أخيرا مع حالة تيري هانتش فإن أعماله تلامس بالأساس الفلسفة، ولا يعني أنها احتجرت مع فلسفة اللغة. فهي

جميعاً تشترك في إبراز كيف يمكن للتاريخ البسيط أن يجعل الافتراضات والدلالات أكثر اتساعاً، ومرة جماعية (بالنسبة لـ Amy Shuman) ذات ملمح عالمي (حسب Hentsch) وخاصة كما رأينا ذلك، في تنسيق صياغة القصص المروية البارزة في الذاتية، مبنية وزائلة.

هذه الملاحظة النقدية المقارنة تهتم بإبراز إلى أي مدى تكون الدراسات السردية مضاعفة ودوماً ثرية. ليومنا هذا لا أحد لاحظ التشابه الذي يمكن أن يوجد بين هذه المقاربات الثلاث (الدراسات السردية، بارث وهانتش) التي لم تخضع للمقارنة يوماً ولا المقارنة. فالمطابقات الأخرى يمكن لها أن تكون منجزة في الدراسة الأكثر عمقاً على نفس الموضوع. حيث نفكر مثلاً في حفظ الثقافة الشفاهية من خلال الاحتفاء بالذكرى وتشكيل التراث وتكثيف الأبحاث العديدة حول الذاكرة الجماعية⁽¹⁾.

(1) نستشهد فيما يخص الذاكرة الجماعية بالمراجع التالي:

Pierre NORA, dir., *Les lieux de mémoire*
Paris, Gallimard, 1984; Jeffrey OLICK, *The Politics of Regret: On Collective Memory and Historical Responsibility*, New York, Abington, Routledge, 2007; Paul WILLIAMS, *Memorial Museums. The Global Rush to Commemorate Atrocities*, Oxford, New York, Berg, 2007. Il conviendrait en outre de citer l'excellente revue *Memory Studies*, publiée par SAGE depuis 2007; et ces quelques références complémentaires et ouvrages mentionnés: ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Gallimard, 1997; Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953; ID., *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970 [1957]; ID., *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977; Thierry HENTSCH, *Raconter et mourir: l'Occident et ses grands récits* Rosny-sous-Bois, Bréal, 2002; Jean-Pierre RICHARD, *Roland Barthes dernier paysage: essai*, Paris Verdier, 2006 Paul WATZLAWICK, *La réalité de la réalité*, Paris, Seuil, 1984; Exposition Roland Barthes la traversée des signes (organisée par la Bibliothèque publique d'information). Centre Pompidou Paris. Parcours virtuel: <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-barthes/ENS-barthes.html>.

3 - خلاصة القول⁽¹⁾:

إنّ النص فعل وجودي يمارس الكتابة من أجل تأطير سردي لعالمه الخاص، من حيث عرض الأشياء بالجميل المتوالي والمنسجمة، التي تتحوّل إلى أثر تاريخي يتمثل في الخطاب بصيغة الهوية السردية، التي تجسّد وحدة الوجود السردية في العلاقة التي تربط النص بالخطاب وشبكة العلاقات الداخلية، إذ هي بالأساس ما يجعل العالم سرداً متواصلًا ومن السرد عالماً منفتحاً من خلال أطر الكتابة وأنظمتها التواصلية المتعدّدة الأشكال.

إنّ الخطاب تجربة إنسانية تقدّم المعرفة بالذات، باعتبارها مجرد تأويل يتوسّط السرد والسرد يشكّل خيالات الهوية التمثيلية؛ من خلال عرض هوية خاصة تعكس العالم المعيش في هيئة إشارية واقعية، غير فاعلية السرد الموجه للممارسة الكتابية في تكوين حبكة قصصية Intrigue تشكّل تجربتنا في الحياة، كما أنّ كلّ تصوير سردي أو حكائي يتضمّن بالضرورة حسب بول ريكور إعادة تشكيل لتجربتنا الزمنية. وعليه يسمّى الخطاب السردى إلى استنطاق مجموعة من الناس والتعبير خصائصهم عن طريق السرد؛ ولأنّ الحياة لا تكسب وجودها إلا من خلال عملية السرد والحكي، الذي هو تشكيل لعالم متماسك متحوّل، تُحاك ضمنه صور الذات عن ماضيها في نسج حكاية هي تاريخ الذات لنفسها ولعالمها، فتصبح طبيعة الحقيقة التاريخية وتمارس فعلها على نفوس الجماعة وتوجيه سلوكهم وعليه تبقى الممارسة السردية في الشكل الحكائي حسب جوليا كريستيفا أول التحضرات لإعادة بناء تاريخ الذات.

هذا ما سعت إليه الدراسات السردية الحديثة من خلال إبراز كيف يمكن للتاريخ البسيط أن يجعل الافتراضات والدلالات أكثر اتساعاً، فيغدو هدف المقال بالأساس ضرورة الدعوة إلى حفظ موروثاتنا الثقافية عبر الاحتفاء بها وتكثيف الجهود العلمية في البحث عمّا يجتمعنا في هوية سردية تقولنا وتثري مستقبلنا.

(1) من وضع المترجم: سعاد حمدان.

الفصل الثاني

أسئلة السرد القديم إشكالية التأسيس

فلسفة الظاهر والباطن

في قصص الحيوان الرمزية

د. أحمد علواني⁽¹⁾

توطئة:

يقوم السرد على لسان الحيوان بعرض وتمثيل الأوضاع المتردية سياسياً واجتماعياً وقضائياً... إلخ. وإدارتها في شكل سرد رمزي، عندما يجعل الرموز الحيوانية: تطرح تساؤلات، تتفق وتختلف، تتناقش بصدد موضوعات مختلفة في مجالات متعددة، تعرض المزايا والعيوب ليتأثر بها الإنسان ويقارن فعلها بفعله عن طريق التعايش مع سرد خياله فتحصل له المتعة؛ وبالتفكير في كلام العجماوات بعقله يتوصل إلى متعة. ويكتشف المتلقي بعد فترة وجيزة أن المرسل يستدرجه لكي يكشف له عن مساوئ السلطة الهزلية عندما يتقدم ما يشوب مجتمع من فوضى والتخلل فتحتلط بذلك المتعة الخيالية بالحقيقة الواقعية.

ففي قصص الحيوان لا يُقدم الكاتب نصائحه السياسية إلى الحاكم والرعية في صورة نظرية وعظمية؛ وإنما يقدمها في صورة رمزية سردية. تتصل بواقع المجتمع وظروفه السياسية التي يعيش فيها المؤلف، والتي يتمرد عليها، ولكن لا يتمكن من التمرد إلا عبر الحكيم الرمزي أو القصص على لسان الحيوان. فعن طريق حيل الحيوان أو القول والفعل على لسانه يتمكن الكاتب من تجسيد ما يريد؛ بل ويتجرأ على هجاء ونقد الواقع السياسي المؤلم، ليكشف زيف السلطة الهزلية. فيستضيئ، وسخطه، وثورته، داخل حكايات مغلفة بالرمز؛ ليأمن حسن العاقبة من جهة، ويحقق هدفه المنشود من جهة أخرى.

(1) مصر - جامعة بنها - كلية الآداب - قسم اللغة العربية.

وعلى هذا الأساس نجد أن الشخصيات في قصص الحيوان ترمز إلى طبقات المجتمع المختلفة، وما به من رؤساء ومرضوسين. فلا يأتي السرد مجرد التسلية، أو قتل وقت الفراغ، أو للتندر والتفكه الساحر؛ وإنما هو دعوة - على لسان الحيوان - نحو الإصلاح الاجتماعي والسياسي والأخلاقي.

أما عن فلسفة الظاهر والباطن في السرد الرمزي على لسان الحيوان، فنلاحظ أن القصص ظاهرها سرد رمزي؛ وباطنها نصح سياسي. فالحكايات ظاهرها لهو، وباطنها حكمة. وفي هذا تتجلى وظيفتان أساسيتان للسرد:

الوظيفة الأولى: شكلية سردية. تحمل في طياتها أغراضاً جمالية وربما إمتاعية؛ لذلك تدخل تحت لواء الأدب.

الوظيفة الثانية: باطنية مضمونية. تحمل في داخلها أغراضاً إصلاحية وغالباً سياسية؛ لذلك تدخل تحت لواء السياسة.

فالقصاص مغلفة بدلالات رمزية مبنية على فكرة جوهرية هي الإصلاح السياسي، تتداخل معها أفكار متنوعة ذات محتوى اجتماعي، وتربوي، وتعليمي، وتاريخي،... إلخ. وبذلك يوظف مؤلفوها السرد لتحقيق هذه الغايات المختلفة، والتي أرادها لمتلقيه خاصة ولمجتمعه عامة.

ومن هنا يجب على الدارس لهذه الحكايات الرمزية أن يحاول الكشف والتوصل إلى الرسائل التواصلية بين المرسل والمستقبل أو الإبلاغية بين الكاتب والقارئ؛ وذلك من أجل تقديم مقاربات خطائية منطقية؛ خاصة وأن السرد على لسان الحيوان يقوم على الإخفاء والإعلان في الوقت ذاته، فالظاهر/المسرود شيء؛ والباطن/المقصود شيء آخر.

1- من كلفة ودمنة حتى فاكهة الخلفاء

تعتمد قصص الحيوان على الرمز بوصفه وسيلة فنية تهاديبية، يتمكن عن طريقها الكاتب من نصيح ووعظ وإرشاد المتلقي بطريق غير مباشر هو السرد على لسان الحيوان، ومن هنا ارتبط هذا النوع الأدبي بالحيوان^(*). وقد أطلق عليه د. محمد

(*) أطلق "جيرار جينيت" على هذا النوع الأدبي: (الخرافة الحكيمية أو الخرافة الحيوانية)؛ وذهب إلى القول بأنها: "أمثلة ذات وظيفة إقناعية" انظر: جيرار جينيت: خطابات الحكاية "بحث في المنهج"، ترجمة: محمد معتصم، عبد الحليم الأزدي، عمر حلي؛ المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997م، ص 244.

التونجي تسمية: (أدب الحيوان)؟ وعرفه بأنه: «عبارة عن قصص رمزية يحرك كاتبها حيواناته كما يشاء، ويُسطقها بما يريد، وهدفه من ذلك قول ما لا يستطيع قوله على لسانه، أو على لسان إنسان آخر؛ لظروف تمنعه من التصريح»⁽¹⁾. وربما كان رأى د. عبد الحميد يونس أدق من حيث التقسيم والتصنيف والتعريف لهذا الجنس الأدبي؛ حيث ذهب إلى تصنيف حكاية الحيوان إلى نوعين أدبيين مختلفان شكلاً ووظيفة: النوع الأول هو الخرافة - وهو المنطبق على فاكهة الخلفاء - والثاني: ملحمة الحيوان؛ وقد عرف الخرافة بأنها: «عبارة عن حكاية حيوان تستهدف غاية أخلاقية، وهي قصيرة تقوم بأحداثها حيوانات تتحدث وتتصرف كالأناسي، وتحتفظ مع ذلك بسماتها الحيوانية وتقصّد إلى مغزى أخلاقي»⁽²⁾.

وقد تبع د. محمد غنيمي هلال أشهر الأجناس الأدبية ودرسها في نواحيها المقارنة ليوضح كيف تبودلت الصلات بين الآداب المختلفة؛ وكان من ضمن هذه الأجناس التي رصدها (القصة على لسان الحيوان)، حيث بحث جذورها التاريخية القديمة، وكيف نشأت شعبية أو أسطورية ثم أخذت في الارتقاء كجنس أدبي له مكانته، وقد توصل في دراسته المقارنة للخرافة أو الحكاية على لسان الحيوان إلى أن ترجمة "ابن المقفع" لكتاب "كليلة ودمنة"، من اللغة البهلوية إلى اللغة العربية - حوالي القرن الثامن الميلادي - كانت سبباً في خلق هذا الجنس الجديد في الأدب العربي القديم، ثم توالى المؤلفات التي حاكته ونسجت على منواله نظماً ونثراً؛ يقول د. غنيمي هلال:

«كانت ترجمة عبد الله بن المقفع هذه سبباً في خلق هذا الجنس الأدبي الجديد في اللغة العربية؛ ذلك أن حكايات الحيوان في الأدب العربي القديم قبل كليلة ودمنة كانت إما شعبية فطرية تشرح ما سار بين العامة من أمثال، وإما مقتبسة من كتب العهد القديم، أي ذات طابع دين يتصل بالعقائد، وأما ما عدا هذين فمتأخر عن كليلة ودمنة ومتأثر به»⁽³⁾. ولعل الحالة السياسية المضطربة، التي كانت تسود البلاد

(1) د. محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب (جزآن)، دار الكتب العلمية - بيروت، ط1، 1993م، ص 45.

(2) د. عبد الحميد يونس: الأعمال الكاملة؛ مجلد (1)؛ قام بالجمع والتنسيق: عائشة عبد الرحمن الخنيسسي؛ تقديم: أحمد علي مرسى، محمد الجوهري، مصطفى حماد؛ المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة؛ 2007م. ص 435.

(3) د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نقضة مصر - القاهرة؛ 2004م، ص 151.

في زمن المنصور الطاغية الذي يشبهه - من حيث طغيانه - "دبشليم"، كانت من النواهج الأساسية التي ألجأت "ابن المقفع" لترجمة هذا الكتاب. وقد شغف الكتاب والشعراء بمحاكاة "كليلة ودمنة" فأخذوا ينسجون على منواله، فمنهم من عارضه، ومنهم من نظم شعراً، ومنهم من حذا حذوه فألف وأبدع، ففي العصر العباسي الأول «عهد» جعفر بن خالد البرمكي^(*) إلى "عبدالله بن هلال" بترجمة الكتاب مرة ثانية له^(**)؛ ولكن لم يصل إلينا شيء من هذه الترجمة. كما كلف جعفر "أبان اللاحقي" بنظم "كليلة ودمنة"، فنظمه في 14000 بيت، لم يبق منها سوى 76 بيتاً ذكرها "الصولي" في كتابه "الأوراق"، وهناك أيضاً: "نتائج الفطنة في نظم كليلة ودمنة" للشریف بن الهبّارية المتوفى سنة 504هـ، وهو الذي ألف كتاباً آخر على شاكلته سماه "الصادح والباغم"، كما نظم الكتاب شعراء آخرون منهم: "علي بن داود" و"بشر بن المعتمر"⁽¹⁾. «ثم نظمته في عهد "صلاح الدين" "أسعد بن مماتي" (ت 606هـ) في مصر... ثم نظمته أيضاً "عبد المؤمن بن الحسن بن الحسين الصاغاني" سنة 640هـ بعنوان "غرة الحكم في أمثال الهند والعجم"، كما نظمته "جلال الدين الحسن بن أحمد النقاش" في القرن التاسع الهجري

(*) كان "جعفر بن خالد البرمكي" من المثقفين الفرس الذين يعملون في خدمة البلاط العباسي «ولمّا كان زمام السلطة الثقافية في بدايات الدولة العباسية بأيدي الفرس - ولاسيما البرامكة - فقد بادروا إلى التعصب لكتاب "كليلة ودمنة" ورصدوا الجوائز السنّة لمن يحاكيه شعراً حتى يسهل حفظه وذيوعه بين العامة والخاصة» انظر: د. محمد رجب النجار: التراث القصصي في الأدب العربي دراسة سوسيو سرديّة، ذات السلاسل - الكويت، 1995م، ص 143. وقد رد د. محمد رجب النجار إلى الشعوبية سر الاهتمام الكبير بكتاب "كليلة ودمنة" يقول: «لعل وازع الشعوبية - الصراع المشتجر بين العرب والفرس سياسياً وثقافياً - دفع البرامكة - أحفاد الفرس - إلى تبني كل مآثور يعود إلى الثقافة الفارسية - ثقافتهم الأصلية - فقد وجدنا: "يحيى بن خالد البرمكي" وزير المهدي والرشد بكافئ "أبان اللاحقي" بعشرة آلاف دينار على منظومته الشعرية المطولة "لكليّة ودمنة"، وأيضاً: أخوه "الفضل" كافأ الشاعر بخمسة آلاف أخرى» انظر: نفسه، ص 143.

(**) كانت الترجمة الأولى "لابن المقفع".

(1) د. محمد فتحي الرئيس: الحكاية على لسان الحيوان بين العربية والفارسية، مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة، المجلدان: (32 - 33)، الجزآن: (2، 1)، مايو، ديسمبر (1970-1972م)، ص 336.

وغيرهم كثير، كان آخرها في العصر الحديث منظومة "الشيخ محمد بن عبد الرحيم نرة" المتوفى سنة 1931م، تحت عنوان: "زعموا أن" أو "كليلة ودمنة"... وللأسف، فإن كثيراً من هذه المنظومات قد ضاع، ولم يصلنا، وبعضها لا يزال حبيساً في مكتبات الغرب، خاصة: فيينا وميونخ ومكتبة المتحف البريطاني، وقلة قليلة هي التي طبعت⁽¹⁾.

وعلى هذا الأساس يُعدّ كتاب "كليلة ودمنة" هو العمدة أو المؤصل الأول، فلم يقتصر تأثيره على المنظومات الشعرية؛ بل تعدى ذلك كله، حتى وصل إلى الكتابات الفلسفية والفكرية. فمن الفلاسفة "إخوان الصفا" في (القرن الرابع الهجري) فقد وظفوا الحيوانات وأجروا على ألسنتها آراءهم الفلسفية، فجاءت مبادئهم الفكرية داخل قوالب قصصية مبنية على الحوار والمناظرة لعالم الحيوانات والجن والإنسان فقي رسالتهم "تداعي الحيوانات على الإنسان" تقرأ في نهايتها تصريح الإخوان بغرضهم، وباعتهم الحقيقي من توظيف الحيوان «ونحن قد بينا في هذه الرسالة ما هو الغرض المطلوب على لسان الحيوان، فلا تظن بنا ظن السوء، ولا تعد مقالاتنا ملعبة الصبيان، ومخرقة الإخوان لأن عاداتنا جارية على أننا نبين الحقائق بالفاظ وعبارات على وجه الإشارات وتشبيهات على لسان الحيوانات، ومع هذا لا نخرج عما نحن فيه، عسى أن يتأمل المتأمل في هذه الرسالة وينتبه من نوم الغفلة، ويتعظ من مواعظ الحيوانات وخطبهم، ويتأمل كلامهم وإشاراتهم لعله يفوز بالموعظة الحسنة»⁽²⁾.

هكذا قام القصص الرمزي بالدور المنوط به على أكمل وجه، لما وُجد فيه من خير معين، وأحسن خادم ومطيع، فعلى لسان الحيوان لبي المفكرون نداء أفكارهم المكبوتة - بسبب القمع السلطوي - ووصل الكتاب إلى غاياتهم المقصودة، وكان من أبرزهم "سهل بن هارون" فينسب إليه كتابان أحدهما بعنوان: "ثعلب وغفراء" والآخر - ونسبته إليه فيها نظر - بعنوان "النمر والثعلب"؛ وأيضاً: "محمد بن أبي القاسم بن علي القرشي المالكي" - المعروف بابن ظفر الصقلي المتوفى سنة 565هـ -

(1) د. محمد رجب النجار: التراث القصصي في الأدب العربي دراسة سوسيو سرديّة، ذات السلاسل - الكويت، 1995م، ص 143 - 144.

(2) إخوان الصفا: تداعي الحيوانات على الإنسان، تقديم: فاروق سعد، منشورات دار الآفاق الجديدة - بيروت - ط2، 1980م، ص 263.

فألف كتاب: "سلوان المطاع في عدوان الأتباع"؛ وكتب "عبد السلام بن أحمد بن غنام المقدسي" (*) - المتوفى سنة 678هـ - "كشف الأسرار عن الحكم المودعة في الطيور والأزهار" (**).

ومن اللافت أن "النص الألفيلي" حظي بنصيب وافر من قصص الحيوان حيث «أفردت الليالي صدرها لمجموعة كبرى من هذه القصص جاءت متصلة في قرابة نصف مجلد من مجلداتها الأربعة، كما جاءت متفرقة، متناثرة، في سائر قصص الليالي - كحكايات فرعية - ترويهها شهرزاد تأكيداً لمبدأ أو تدليلاً لقضية، أو تفسيراً لسلوك، أو شرحاً لبعض الطباع الإنسانية، أو حسماً لموقف، أو برهاناً لفكرة» (1). فتطال حكايات الحيوان برأسها من مطلع الحكاية الإطارية لليالي؛ عندما تطلب "شهرزاد" من أبيها أن يزوجها "شهریار" لتكون سبباً في إنقاذ بنات المسلمين، وحيلة لخلاصهن من المصير الأسود الذي يقضي عليهن الواحدة تلو الأخرى فجر كل صباح؛ ويجد الأب في طلب ابنته مخاطرة بالنفس، فيرفض طلبها بشدة، ولكنها تلج عليه فيحاول أن يشيها عن قرارها بحكاية "الحمار والثور مع صاحب الزرع" (2).

وكان "السيوطي" (ت 911هـ) معاصراً "لابن عرب شاه"، فألف المقامات الرمزية، وجاءت مقاماته قائمة على المناظرات والمساجلات، وظف الرمز في ثلاث مقامات هي: "مقامة الرياحين"، و"المقامة المسكية"، و"المقامة الياقوتية"؛ وقد

(*) هو أحد المبرزين في الوعظ والنظم والنثر وينسب إليه كتاب: "كشف الأسرار"، ألفه في عصر "السلطان بيبرس"، فأتى فيه النصح والوعظ - بطريق غير مباشر - على السنة الطيور والأزهار، انظر: د. محمود رزقي سليم: عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي، - مرجع سابق - ص 74.

(**) ذكر د. شوقي ضيف أن: "هذا الكتاب الطريف يقع في 30 صفحة، وقد جعله المؤلف على السنة الأزهار ثم السنة الطيور ثم السنة الحيوان، ليكون موعظة لأهل الاعتبار، وتذكرة لذوى الأبصار والاستبصار، فهدف التعليم والوعظ ودفع الإنسان إلى السير في الطريق السديد، واعياً لحكمة الله في خلقه، متعظاً بما تورده عليه الحيوانات والأطياف والأزهار من مواعظ وحكم وأمثال" انظر: د. شوقي ضيف: تاريخ الأدب "عصر الدول والإمارات"، - مرجع سابق - ص 816 - 817.

(1) د. محمد رجب النجار: التراث القصصي - مرجع سابق - ص 146.

(2) هي أولى قصص الحيوان في ألف ليلة؛ جاءت - قبيل الليلة الأولى - في مدخل الليالي. ولزيد من التفاصيل راجع: ألف ليلة وليلة: إعداد: رشدي صالح، دار الشعب، د.ت، ص 18 - 20.

«اتخذت هذه المقامات الثلاث شكل المناظرة، وتوسل "السيوطي" أن يوضح لها
اليات السلطة القمعية في مجتمعه، سلطة المماليك الجراكسة، ولذا كان الموضوع
الجامع بين هذه المناظرات قضية الحكم ولمن يكون؟»⁽¹⁾.

هكذا توالت الأعمال الأدبية السردية الرمزية التي اتخذت من الرموز الحيوانية
أبطالاً وشخصاً، إلى أن جاء كتاب "فاكهة الخلفاء" لابن عرب شاه" آخر
حلقة - قبل العصر الحديث - في سلسلة الكتابات الرمزية.

2 - دواعي التأليف... أسباب اللجوء إلى القص على لسان الحيوان

من المعلوم أن الباعث على تأليف "سراج الملوك" للطرطوشي ما عايشه وشاهده
من إسراف الوزير "الأفضل بن بدر الجمالي" (487هـ/515هـ) في الظلم والطغيان
والفساد؛ وقد امتدت يده الباطشة لثلثي الضرر "بالطرطوشي" ففرض عليه العزلة في
"الفسطاط" بعيداً عن القاهرة - مقر الحكم - ولم يكتف بذلك بل حجب عنه
طلابه نخبة إفسادهم على الدولة^(*).

فقد وجد كثيرون من كتاب الإنشاء في العصر المملوكي ومنهم "ابن عرب
شاه" - إن صح القول - سبل عيشهم في كنف الحكام وداخل دواوينهم، وارتبطت
كتاباتهم بسياسة الدولة وسخروا أقلامهم لمن استخدموهم. أما عن أندادهم من
الشعراء^(**)، فقد أباحوا لأنفسهم النقد السياسي والاجتماعي، فشنوا غاراتهم ضد
الظلم والضرائب والغلاء. في حين لم يجرؤ كتاب كثيرون على هذا النقد - في صورته

(1) د. ضياء الكعبي: السرد العربي القديم؛ - مرجع سابق - ص 238.

(*) لمزيد من التفاصيل انظر: أبو بكر محمد الفهرى الطرطوشي (451 - 520 هـ)؛ سراج
الملوك: تحقيق: محمد فتحي أبو بكر، تقديم: د. شوقي خفيف، الدار المصرية اللبنانية، ط 1،

1994م، ص 5 - 10.

(**) من الشعراء: "شهاب الدين الأعرج" له قصيدة ينتقد الأتراك والأقباط واستشارهم بالرزق في
مصر، وحمل الشاعر "جمال الدين السلموني" على قاضي قضية الخنفية "عبد البر بن الشحنة"
حملة شعواء، نسب إليه الزور والرشوة ونحوها من المفاسد، وهجا الشاعر "ابن أبي حجلة المغربي"
للمماليك الجلبان، ونقدتهم نقداً لاذعاً ووصف مفاسدهم وشورهم. انظر: د. محمود رزق
سليم: عصر سلاطين المماليك ونفاجه العلمي والأدبي، المجلد السادس: في النشر الفني، مكتبة
الآداب - القاهرة، 1962م، ص 296. وانظر أيضاً: ابن إلياس: بدائع الزهور: ج (4)، - مرجع
سابق - ص 113 - 114.

المباشرة - حفاظاً على وظائفهم الديوانية وما تجلبه عليهم هذه الوظائف من حياء وسلطان ومال، فتوجهوا إلى النصيح غير المباشر؛ وعمدوا إلى الطريقة الرمزية لنقد الأوضاع السياسية والاجتماعية.

ومن الملاحظ أن "السيوطي" (ت 911هـ) ألف مقامات نقدية ظهرت فيها المزاوجة السردية في توظيف الرموز؛ ففي مقاماته عن: (الرياحين - أنواع الطيب - الحجارة الكريمة) يتمكن من فضح السلطة القمعية في عصره؛ وذلك من خلال التمثيل الرمزي القائم على الحوار القصصي والمناظرة السردية. وقد قام د. سمير محمود الدروبي بدراسة المقامات السيوطية؛ فقسمها إلى موضوعات وأهداف ورأى أن فيها ثلاث مقامات تناولت النقد السياسي لأمراء المماليك من جهة؛ والإعلاء من شأن بني العباس من جهة أخرى؛ حيث «تناول السيوطي هذا الموضوع الخليل في ثلاث من مقاماته هي: "مقامة الرياحين" و"المقامة المسكية" و"المقامة الباقوتية"، ولكن السيوطي لم يتناول هذا بطريقة تقريرية مباشرة، بل عمد إلى الطريقة الرمزية»⁽¹⁾. فعلى سبيل المثال في "مقامة الرياحين"^(**) يذكر الراوي/الريان أنه مر يوماً على حديقة نضرة أنيقة؛ وإذا بها الأزهارُ مُجمعة؛ وعلى منابر الأغصان أكابرُ الأزهار؛ فيسأل الراوي بعض من غير عن حقيقة الخير، وما سبب الاجتماع؟! «فقال: إن عساكر الرياحين قد حضرّت، وأزاهر البساتين قد نظرت لما نضرت، واتفقت على عقد مجلس خافٍ؛ لاختيار من هو بالملك أحقّ وكافٍ، وها أكابرُ الأزهار قد صعدت المنابر، ليبدى كلّ حُجّةً للناظر، ويُنَاطِرَ من بين أهل المناظر، في أنه أحقّ أن يُلحظَ بالنواظر، من بين سائر الرياحين النواظر، وأولى بأن يأمَرَ على البوادي منها والنواظر، فجلست لأحضر فصل الخطاب...»⁽²⁾.

(1) انظر: جلال الدين السيوطي (ت 911هـ): مقامات جلال الدين السيوطي؛ شرح وتحقيق ودراسة: د. سمير محمود الدروبي؛ تقديم: د. عوض الغباري؛ الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة؛ سلسلة الذخائر ع (163)؛ ج (1)؛ 2007م. ص 64. ولمزيد من التفاصيل راجع: السابق نفسه؛ ص (65 - 66 - 67 - 68).

(**) السابق نفسه: المقامة كاملة من ص 431 حتى ص 478.

(2) جلال الدين السيوطي (ت 911هـ): مقامات جلال الدين السيوطي؛ - مرجع سابق - ص (432 - 433).

ويتلخص مضمون هذه المقامة في اجتماع عساكر الرياحين في حديقة لضرّة،
 وقام مناظرة سرديّة حوارية فيها يتهم طرفوا فيها القضية الإمارة؛ وكلّ من الرياحين
 يرى نفسه أحقّ بالملك وأجدر بالحكم؛ فتحدث "الورد" عن مكانته وأهانه عن أحقيته
 في الملك؛ ثم يقوم "الترجس" فيرمي الورد بالمعائب، ويشبه ما أضفاه على نفسه من
 محاسن ومنافع؛ ويأخذ في الفخر بنفسه، منشداً بعض الأبيات الشعرية في امتداحه؛
 حتى يقوم "الياسمين" فيهاجم الترجس ويطلب الملك لنفسه؛ وتستمر المناظرة الرمزية
 على هذا المنوال؛ فيتحدث (البان، والنسرين، والبنفسج، والآس، والريحان). وكلّ
 يدعي بأنه أهل للإمارة؛ وأحقّ بالملك والسيادة على البوادي والخواضر؛ وتنتهي
 المناظرة بالاتفاق على اختيار حكم عدل «يكون لقطع النزاع بينهم فاصلاً، فقصدوا
 رجلاً عالماً بالأصول والفروع، حافظاً للآثار الموقوفة منها والمرفوعة، عارفاً بالأنساب؛
 مميّزاً بين الأسماء والألقاب...»⁽¹⁾. فيقصّون عليه القضية وأسباب النزاع، فيأتي جوابه:
 "ليس أحد منكم مستحقاً عندي للملك" ويرى أن "الفاغية"^(*) هي الصالحة للسيادة
 والإمرة؛ لأنّها كانت أحب الرياحين إلى رسول الله (ص).

هكذا وظّف "السيوطي" الطريقة الرمزية في "مقامة الرياحين" مبتعداً عن الطريقة
 التقريرية المباشرة؛ وذلك ليمثل حالة الصراع والمنافسة على الحكم بين المماليك؛ ويرى
 د. حمير الدروبي أنّ "السيوطي" «رمز بهذه الرياحين المتنازعة إلى أمراء المماليك الذين
 كان الصراع بينهم شديداً على الحكم، وقصد بالرجل العالم المتبحر الذي حكم
 بينهم نفسه، أمّا الفاغية التي رأى السيوطي أنّها الوحيدة المستحقة للحكم فهي رمزٌ
 للخليفة العباسي»⁽²⁾. وشبهة بهذا التفسير قول د. ضياء الكعبي بأنّ «الرمز في المقامة
 واضح؛ فالرياحين (الدال) ومدلولها: هو أمراء المماليك المتصارعين على الحكم. في
 حين يرمز "السيوطي" للفاغية المستحقة للمحكم بالخليفة العباسي»⁽³⁾.

(1) جلال الدين السيوطي (ت 911هـ): مقامات جلال الدين السيوطي - مرجع سابق -

ص 471.

(*) الفاغية: نور الجنّة خاصة؛ وهي طيبة الريح، تخرج أمثال العناقيد وينفتح فيها نور صفار.
 راجع: السابق نفسه: هامش رقم (474).

(2) السابق نفسه: ص 67 - 68.

(3) د. ضياء الكعبي: السرد العربي القديم "الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل"، مرجع

سابق، ص 239.

وبناء على ما سبق يمكن القول بأن "ابن عرب شاه" يتقصد دور ناصح السلطان متوهماً أن السرد على الطريقة الرمزية سيسهم بدوره في ترتيب أمور الدولة وتقوية دعائم الحكم وذلك بعيداً عن الولوج في عالم النصيح المباشر لأن الكاتب «يلجأ إلى هذا الإطار الرمزي لأسباب سياسية، كما فعل "ابن المقفع" لأنه وجد من الصعوبة بمكان أن يصرح بما يريد قوله، لذلك لجأ عامداً - فيما أرى - إلى تقديم القصة على السنة الطيور والحيوانات، حتى يعصم نفسه من التفسير المباشر»⁽¹⁾.

وعلى الرغم من قيام رجال الدين بدورهم في النصيح والوعظ والإرشاد، ومحاولة إصلاح ما تفسى من فساد في كثير من طبقات المجتمع المملوكي، فإن أصواتهم نُجت، وأقلامهم جفت، ومؤلفاتهم تُركت، فقد «تصدى العلماء للفساد والظلم الواقع من الحكام على المحكومين، وقد تجلّى ذلك في رسائلهم ومؤلفاتهم ومنهم: "عزالدين أحمد بن عبدالسلام بن غانم المقدسي" زمن "الظاهر بيبرس"؛ وأيضاً: "محي الدين النووي" الذي كتب إلى "بيبرس" رسائله ينصحه فيها بالشفقة على الرعية، وأيضاً: "ابن تيمية الحراني"، و"جلال الدين السيوطي" فقد كُتِبَ إلى الملوك لما تفسى الظلم، فأرسل الأول إلى ملك قبرص، وكاتب الثاني ملوك التكرور عموماً، والملك "الزاهد محمد بن صعفر" صاحب أكر وأخوته خاصة»⁽²⁾.

أمّا عن "فاكهة الخلفاء" - بوصفه آخر الكتب التراثية على لسان الحيوان - فقد أشار "ابن عرب شاه" في خطبة كتابه إلى تكرار مقالات العلماء، في حين «لم تصعُ الأسماع إليها ولا عوّلت الأفكار عليها»⁽³⁾، ولعله قصد التأليف التي توجّهت بالنصح والوعظ، إلى الملوك والحكام والأمراء والوزراء والولاة... إلخ؛ فعلى الرغم من كثرتها فإنّ النفوس قد ملّت ما تكرر من وعظ ونصح، فقد روتقه وبريقه، حيث اعتادته الأسماع حتى ملته النفوس.

ومن هنا جاءت الرمزية لتكون «ثورة روحية على قصور الكلمة في نقل الإحساسات والأفكار، وثورة على الرأي القائل بأنّ الأديب لا يمكنه أن يكتب عما

(1) انظر: د. طه وادي: القصة ديوان العرب "قضايا ونماذج"، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ط 1، 2000م، ص 30.

(2) انظر: د. محمود رزق سليم: عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي، المجلد السادس: في النثر الفني، - مرجع سابق - ص 72.

(3) فاكهة الخلفاء: خطبة الكتاب ص 38.

لا يراه أو يسمعه أو يشمه، وهي ثورة على نوع معين من اللغة الإنشائية التي تعتمد على الخطابية والإيضاح والقول، أكثر من اعتمادها على التلميح والإشارة والإشارة⁽¹⁾. حيث أخذ المؤلف يتعد عن الطريقة الوعظية المباشرة لقصورها عن بلوغ الغاية المطلوبة؛ وعجزها عن تحقيق الهدف المنشود، فلم ينسج على منوال قريب مألوف، بل تطلع إلى سرد بعيد غريب، يطرب إليه السمع، ولا يمجج القلب، يخالف به المعارف والمتداول في عصره، فلجأ إلى السرد على لسان الحيوان، لينقل إلى صاحب السلطة ما أراد، من طريق غير مباشر قوامه الحيلة والمراوغة، فاستعان بعالم العجماوات ومن خلاله استطاع أن يبيّن مفارقة حقيقية بين الظاهر والباطن، أو بين الشكل والمضمون؛ فالشكل/الظاهر - حكى؛ والمضمون/الباطن - سياسة.

ربما أدرك المؤلف أنّ الأسجاع ضجرت من أسلوب النصح المباشر والوعظ الجاف، فاستعاض عنه بالقصص والحكايات المسلية والتمثيل والنوادر على ألسنة الحيوانات والطيور، وحاول عن طريقها أن يستحوذ على قلوب الناس ولا سيما الخاصة منهم، ليصل إليهم عن طريق المزل واضعاً في داخله الجحد ويخبرهم بما أرادته متفادياً بذلك العقوبة وتخفيفاً من حدة القول ولذعة النصيح المباشر، وهذا ما صرح به المؤلف الضمني في المحاورة التي أقامها بين: عالم الإنسان مع العفريت جان الجحان «قال: أخبرني يا ذا الجحد، عن المزل الذي يُراد به الجحد. قال: إبراز حكم الأمثال والآيات، على لسان الحيوانات والجمادات»⁽²⁾. وكان يحاول دائماً أن يُقرّب الفكرة التي يريد إيصالها إلى المثقف؛ عندما يحرض على جعل قائمة حكيه هذه العبارة:

«وإنما عرضت هذا المشل لتعلم أن...»؛ ربما لأن هدفه الجوهرى كان تعليم سلاطين وأمراء المماليك أصول السياسة، وكيف يمكن أن يتصرفوا في مختلف الحالات التي يمكن أن يكونوا فيها ومع مختلف الجماعات التي يمكن أن يتعاملوا معهم، من أجل تدبير أمورهم السياسية، وما يترتب عليه من إصلاح أحوال الرعية ورفع الظلم، وإقامة العدل، والعمل بما يقتضيه الشرع.

(1) د. رجاء عبيد: قراءة في أدب نجيب محفوظ "رؤية نقدية"؛ منشأة المعارف بالإسكندرية؛ 1989م؛ ص 208.

(2) فاكهة الخلفاء؛ ص 212 - 213.

وقد ألزم "ابن عبدربه" من صاحب السلطان بأشياء كثيرة فقال: «ينبغي لمن صاحب السلطان أن لا يكتف عن نصيحة وإن استثقلها، وليكن كلامه له كلام رفيق لا كلام خرق، حتى يخبره بعيبه من غير أن يواجهه بذلك، ولكن يضرب له الأمثال، ويخبره بعيب غيره ليعرف عيب نفسه»⁽¹⁾. وربما لجأ "ابن عرب شاه" إلى الحيلة والمراوغة وضرب الأمثال على السنة شخوصه من حيوانات وطيور فجعل أفعالها تتطابق مع أفعال الإنسان، وكأنه أراد أن يضرب مثلاً للسلطان بالشيء الحقير الذي يُطلع منه على أمر كبير. ولذلك فقد ألح كثيراً على تكرار الآية القرآنية الكريمة: ﴿وَتِلْكَ الْأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ وَمَا يَعْقِلُهَا إِلَّا الْعَالِمُونَ﴾⁽²⁾. لتكون شاهداً ودليلاً على عمله وقصده من وراء سرده الرمزي لأن «الحكمة على لسان الحيوان أدعى للقبول والإقناع منها على لسان الإنسان، الذي تنطوي حكمته الإرشادية ونصائحه الوعظية على نوع من الاستعلاء الضمني بين الناصح والمنصوح، وهذا أمر - في حقيقته - مرفوض من المتلقي لا شعورياً، وإن لم يُفصح عن ذلك»⁽³⁾.

والسرد في "فاكهة الخلفاء" يحمل بعداً دهائياً للمؤلف تكمن في داخله نية إصلاح ما يمكن إصلاحه من أمور الدولة السلطانية المملوكية، فأخذ المؤلف عن طريق السرد الرمزي يروض السلطان "حقمق" المملوكي، موجهاً إليه نصائحه بطريقة غير مباشرة، يتعد فيها عن الوعظ المباشر ليعرض نصحه على السنة الحيوانات والطيور، مازجاً بين الجد والهزل، من أجل التهورين من خشونة الخطاب المباشر وصداه ووقعه في النفس، فلجأ إلى سرد النوادر حتى «يتفكه السامع تارة ويتفكر أخرى، ويتنقل في ذلك من الأنحفي إلى الأحملي، ويتوصل بالتأمل في معانيه من الأدنى إلى الأعلى»⁽⁴⁾.

وفي كثير من الأحيان كان المؤلف لا يتردد عن قطع سرده، ليستشهد على صحة رأيه بالقرآن أو الحديث أو الأمثال أو الأشعار؛ كما كان يحمل في ثنايا سرده على السلطة الجامدة والمتشدة عارضاً وجهة نظره من خلال فعل وقول الحيوان.

(1) ابن عبدربه: العقد الفريد، تحقيق: د. مفيد قميحه، ج1، دار الكتب العلمية - بيروت، ط3، 1987م، ص 18.

(2) القرآن الكريم: سورة العنكبوت، الآية (43).

(3) د. محمد رجب النجار: التراث القصصي في الأدب العربي - مرجع سابق - ص 160.

(4) فاكهة الخلفاء: ص 42.

ولم يترك المؤلف القارئ يلاقي صعوبات في استنتاج حكايات الكتاب ليبتدل
مها على البواعث أو الغايات التي دفعته لتصنيف كتابه على هذا المنوال أو التي كان
يسندها من وراء وضع كلامه على لسان الحيوان، فقد صرح في خطبة الكتاب عن
هدفه وغايته: (الخليفة - الإصلاحية - السياسية). التي يتوخاها من إسناد الكلام
إلى ما لا يعقل ولا يفهم حيث يقول:

«ولكن أهل السعادة وأرباب السيادة، ومن هو مُصَدِّ لفصل الحكومات،
والذي رفعة الله الدرجات فانتصب لإغاثة الملهوفين، وإخلاص المظلومين من الظالمين،
والجسَّهون - بتوفيق الله تعالى - لدقائق الأمور، وحقائق ما تجري به الدُّهور، إذا
تأملوا في لطائف الحكم والفرائد التي أودعت في هذا الكلام، ثم تفكروا في نُكَّتِ
العبء، وصفات العدل والسير، والأخلاق الحسنة، والقضايا المستحسنة، المسندة إلى
ما لا يعقل ولا يفهم، وهم من أهل القول الذي يشرف به الإنسان ويُكْرَم، يزدادون
مع ذلك بصيرة، ويسلكون بها الطرق المنيرة، فتوقُّر مسرَّتهم، وتتضاعف لذائذهم، وربما
أدى بهم فكركهم، وانتهى بهم في أنفسهم أمرهم، أن مثل هذه الحيوانات مع كونهما
مخسرات إذا اتَّصفت بهذه الصفة، وهي غير مُكَلَّفة، وصدر منها مثل هذه الأمور
الغريبة، والقضايا الحسنة العجيبة، فنحن أولى بذلك، فَيَسْلُكُونَ تلك المسالك»⁽¹⁾.

لعل محجز المؤلف - وربما المثقف في كل زمان ومكان - عن مواجهة السلطة
وانتقادها بشكل مباشر خوفاً من بطشها يدفعه إلى توظيف الرمز والقول على لسان
الحيوان الأعجم «ولكن كان إخوان الصفا» نجوا بأنفسهم لأنهم لم يُفصحوا عن
أسمائهم، واكتفوا بلقب الإخوان، فإن كلاً من: "ابن المقفع" و"ابن حمدون" كان
عقابهما شديداً بعد أن تفتنت السلطة (المتلقي الخاص) إلى المنظومة الرمزية، التي
يريدون إيصالها، فكان عقاب "ابن المقفع" القتل على يد "الخليفة المنصور"، وتوهم
الخليفة العباسي "المستنجد بالله" ت 566هـ، أن: "ابن حمدون" كان يعرض بحكاياته
الدولة أو يطعن فيها، فأعذه من منصبه وكان مسئلاً عن ديوان الزمام المستنجد
فحبسه إلى أن مات»⁽²⁾.

(1) فاكهة الخلفاء: ص 39 - 40.
(2) انظر: د. ضياء الكعبي: السرد العربي القديم "الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل"، -
مرجع سابق - ص 250.

وكان "ابن عرب شاه" معاصراً للسلطان "جقمق" فخاف بطشه لئلا عُرف عنه من تغير خطره، وميله لما يُوحى إليه من كلام الوشاة، وقد وصفه "ابن إياس" بأنه: "كان يستحيل بالكلام، ويتغير خطره"⁽¹⁾. وقد ذُكر المؤرخ العديد من الحوادث الدالة على سماعه لكلام الوشاة، فكان يتغير خطره على: (الولاة، والقضاة، والعلماء، والمشايخ) فيقوم بألوان مختلفة من التعذيب (تهديد وعزل، نفى وسجن، تشريد وقتل)^(*). ولعلّ طبيعة السلطان "جقمق" المتقلبة جعلت "ابن عرب شاه" يوحس في نفسه خيفة، ويحتاط كثيراً فيما يقول وفيما يكتب؛ علاوة على ذلك: تقدم عمره، وعكوفه بين الصوفيين يتأمل ويرتشي؛ كل هذا أطلق مخيلته، ليحقق بذلك حاجة في نفسه وقبيل مماته، يثبت بها جدارته وتأثيره في زمان ضاع فيه العلم، وأهمل الأدب بإهمال العلماء، وبالنظرة المتدنية إلى الأدباء.

وقد ارتسم "ابن عرب شاه" فعل "ابن المقفع" وحذا حذو "كليلة ودمنة" حيث كان «ابن المقفع - من قبل - يستعين بالخرافة لبلوغ السلطان، فإن خطابه المراءى هذا لا يشكل خطراً عليه»⁽²⁾. ففي الغالب تمثل الحكاية الرمزية قشرة خارجية يراعي المؤلف عند وضعها المستويات الطبقيّة والعقليّة، وهذا ما راعاه "بيديا" الفيلسوف عندما وضع كلامه على ألسن البهائم والسباع والطيور، ليكون ظاهره لهواً للخواص والعوام، وباطنه رياضة لعقول الخاصة.

هكذا وضع "ابن عرب شاه" كلامه على ألسنة الهوام ليتخذ منها قناعاً واقعياً يختمى به من قهر الحاكم، ويطش السلطان، فهو لم يقل ولم يفعل؛ بل قالت الحيوانات وفعلت، وكذا يمكن أن تقول الشخصيات وتفعل في الحقيقة؛ فثمة «علاقة بين ازدهار جنس قصص الحيوان وبين فترات الضعف السياسي وإحكام قبضة الحاكمين التي يصاحبها عادة كبت الحريات وإحكام الرقابة على القول الصريح مما يضطر المبدعون إلى الرمز والإيماء»⁽³⁾.

(1) ابن إياس: بدائع الزهور في وقائع الدهور، - مرجع سابق - ص 271.

(*) ولزهد من التفاصيل عن السلطان: جقمق؛ انظر: ابن إياس: بدائع الزهور في وقائع الدهور، - مرجع سابق - من ص 198 حتى ص 287.

(2) د. محسن جاسم الموسوي: سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1997م، ص 37.

(3) د. أحمد درويش: نظرية الأدب المقارن وتحليلاتها في الأدب العربي، دار غريب - القاهرة، 2002م، ص 77.

إذا فلم يقصد المؤلف أن يسرد طرائف عجيبة وحكايات مسلية غريبة يفاكه بها
الغناء ويتقرب بها إلى طبقة الظرفاء فحسب؛ بل أتى بها في هذا الشكل لتكون
ساراً أو قناعاً شفافاً، وما الحيوان إلا تمويه، يتمكن المؤلف عن طريقه من غرس
فيهم، وتعزيز الهمم، وتعليم أصول الحكم، ونصيحة السلطان، بالتأكيد على
وجبات السياسية الواجب فعلها من جانب الحاكم والرعية، وبيان القواعد السلوكية
الواجب اتباعها في سياسة الدولة، وتدبير شئون الرعية، من أجل تحسين السلوك،
وتحسين الأخلاق؛ عارضاً كل ما أراده من طريق غير مباشر هو السرد الرمزي
يكشف، لا؛ بل ليفضح، المساوي السياسية السائدة، والأمراض الاجتماعية
والأخلاقية المتفشية آنذاك، فعرض رموزه الحيوانية الزائفة، كاشفاً بذلك عن المنظومة
السياسية الحقيقية.

ومن هنا قام السرد الرمزي بمهمة ذات أبعاد إصلاحية؛ بل وربما جمالية، فقد
أصبح عالم الرموز الحيوانية للمؤلف التمتع بقدر كبير من حرية التعبير، وأباح له
الاحتذاء بالنقد الواضح والصريح علانية، ليُلقي من جعبته سهاماً صائبة إلى طبقة
الحكام، تمثلت في مخاطبات سردية شديدة الأثر والتأثير معاً على كل من يعمل
في مجال السياسى أو يلتحق بخدمة ولاية الأمر، ليرتدعوا عما هم عليه قبل فوات
الوقت.

وهكذا استطاع المؤلف أن يسوق كل ما أراده في صورة أدبية، رمزية،
سردية، أخاذة؛ بعيدة عن أسلوب المباشرة، فهو يوحى عن طريق السرد إلى ما يريد
أن يقوله ويدل بفعل الحيوان عما يريد امتثاله وفعله من جانب الإنسان، ربما لكون
هذا القالب السردى الرمزي أخف وطأة من ثقل الموعظة والتوجيه على النفس
البشرية.

وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار الكتاب «صرخة فنية على لسان الحيوان من
أجل إنقاذ هذه الحضارة الآفلة سياسياً وعسكرياً، اقتصادياً واجتماعياً، عقلياً وفكرياً،
ديناً وثقافياً، ولكنها صرخة ضاعت في البرية، برية عصور التخلف الحضارى قبيل
نهاية عصور المماليك»⁽¹⁾.

(1) د. محمد رجب النجار: التراث القصصى، - مرجع سابق - ص 145 - 146.

3- فلسفة الشخصية الرمزية بين الوجه والقناع

تأتي الشخصيات الرمزية أمزجة شتى؛ حيث تقدم قصص الحيوان شخصيات فانتازية من عالم الحيوان والطيور ترمز إلى المنظومة السياسية من المحكام، وأيضاً ترمز إلى فئة المحكومين، كما عرض شخصيات تاريخية ممزوجة بالخيال، وكما مثل لطبقات اجتماعية ومهنية في رسم بعض الشخصيات، ولم ينس التحفيز التخيلي فأدخل شخصيات عجائية من جن وعفاريت.

ولعل هذا المزج العام للشخصيات قد أُلِّم بأذواق المتلقين المختلفة؛ وخدم رغباتهم المتنوعة؛ ومثل أفراحهم وأتراحهم، وعبر عن مواعدهم ومواجدهم، وحتى يتم التمكن من الإلمام التحليلي لهذا الكم الكبير من الشخصيات لن يتم التوقف عند كل شخصية على حدة، ولكن سيتم تناول بنوع من النمذجة والوقوف عند شخصيات متكررة تندرج تحت نماذج محددة؛ ومحاولة جعل هذه النماذج تغطي المسار السردي لرسم الشخصيات في "فاكهة الخلفاء". مع التركيز على هدف الراوي من رسم هذه الشخصيات، وبيان رؤيته نحو الطبقة التي تمثلها كل شخصية.

وقبل الشروع في إبراز نماذج الشخصيات ورؤية الراوي في رسمها لابد من الإشارة إلى أن «الشخصية النموذجية هي التي تتميز بطابعها العام وجمعها لخصائص طبقة بكاملها، بحيث يجسد الكاتب القيم الفكرية، والتقاليد الاجتماعية، والمعاناة النفسية لهذه الطبقة في إهاب تلك الشخصية»⁽¹⁾. بوصفها شخصية يكثر تردها ومن خلال متابعة هذا التردد يمكن تحديد الفئة أو الطبقة المدرجة تحتها، أو المشابهة لها، مع ملاحظة السمات القارة، والثابتة التي يُلح عليها السرد، وربما أدت إلى خدمات دلالية، أو إسقاطية تنفع كثيراً في تعبير كل شخصية عن الفئة التي تنتمي إليها أو الطبقة التي تمثلها؛ لأنها تصبح موصولة في نمذجتها بالملامح الأساسية داخل المجتمع؛ «فعندما تتبع حقيقة موضوعية اجتماعية ذات قيمة عالمية من الأعماق الأصلية لشخصية ما ينبثق لدينا أدبياً نموذج حقيقي»⁽²⁾.

(1) د. عبدالفتاح عثمان: بناء الرواية "دراسة في الرواية المصرية"، مكتبة الشاب - القاهرة؛ د.ت؛ ص 183.

(2) د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي؛ مؤسسة مختار للنشر والتوزيع - القاهرة؛ 1992م، ص 149.

والشخصيات - على تنوعها - تشكل «علامة على ايديولوجية لا عقلانية يعاد إنتاجها على المستوى الأدبي من خلال تصوير النظم السلطوية السائدة في المجتمع، وتجسيدها إبداعياً، ثم إشاعتها في نماذج تخيلية قريبة من الأصل بهذا القدر أو ذاك»⁽¹⁾. فكل نموذج/شخصية يعبر عن طبقة أو طائفة محددة سياسياً أو اجتماعياً أو طبقياً أو مهنيّاً... إلخ. وعلى هذا الأساس سيتم تناول الشخصيات من حيث الدراسة؛ مع التركيز على الملامح التاريخية والاجتماعية المحددة لنموذجيتها؛ حتى لا تخرج الشخصية من حدود الموضوعية وتصير مجرد خطوط تجريدية. «فالنموذج حين يتحقق شروطه لابد من أن يكون موصولاً بحقائق إنسانية واجتماعية»⁽²⁾.

ويرى د. صلاح فضل «أن مثل هذه الطريقة في عرض الشخصيات لا يمكن أن تتحقق بدون الارتباط العضوي بحدث متحرك ومعقد، لكن الحدث ليس مبدأً شكلياً يختاره الكاتب على هواه، وليس أداة فنية يستخدمها كما يريد، وإنما هو الصيغة الشعرية المنعكسة عن الواقع»⁽³⁾. ولذا ستكون محاولات التحليل موصولة بالملامح الموضوعية والواقعية بوصف الشخصية - في نمطيتها أو نموذجتها - انعكاساً لبعض السمات الاجتماعية الجوهرية.

4 - أسنّة الحيوان

يقوم السرد في قصص الحيوان على منظومة رمزية قوامها عالم الحيوان والطيور؛ ويتداخل معهما شخصيات من عالم البشر، ولقد استحوذت الرموز على البناء السردى بشكل كبير، إذ يعتمد السرد عليها، ويحرص على استدعائها، فتأتي (أسد، ذئب، ثعلب، عقاب، عجل،...) لتكون تمثيلاً رمزياً لمجتمع السلطة الحقيقية من (حاكم، وزير، حاجب، سفير...). هكذا يجري السرد؛ فثمة شخصيات حيوانية ظاهرة، في مقابل شخصيات إنسانية باطنة. «والراوي يقنعنا - أو يوهنا - أننا أمام شخصيات إنسانية تتبدى في صورة حيوانات تتصرف وتتكلم وتحادل كما يفعل

(1) د. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية)؛ المركز الثقافي العربي - بيروت؛ ط1؛ 1990م؛ ص 279.

(2) د. عالية محمود صالح: البناء السردى في روايات إلياس خوري؛ - مرجع سابق - ص 130.

(3) صلاح فضل: منهج الواقعية؛ - مرجع سابق - ص 150.

الإنسان، وظاهرة السمة والسمة الحيوانيات ظاهرة قديمة شرطها الأهم أن يلتزم بها النص كأنها واقع حقيقي»⁽¹⁾. وقد ضبط الراوي في "فاكهة الخلفاء" العلاقة بين الرمز الحيواني والرموز إليه الإنساني؛ عندما خلج على رموزه صفات البشر. فحافظ بذلك على العلاقة المترتبة بين الرمز ودلالته الحقيقية، وقد تحقق هذا الرباط التقابلي من خلال إقرار الصفات الإنسانية في إطار التشخيص الرمزي، حيث يقود الرمز إلى التعرف على الرموز إليه.

ومن اللافت أن شخصيات "فاكهة الخلفاء" الرمزية ليست أشياء اعتباطية؛ إذ لا يتصف الرمز/الشخصية بالحمود كالحماد؛ ولا بالعجمة بوصفه أعجمياً؛ ولكنه يأتي وكأنه إنسان ينبض بالروح والحركة، يمارس وظائف الحيوية، ويوظف قواه العقلية. ولعل هذا أقوى في إثارة مشاعر المتلقي؛ سواء كان هذا المتلقي من العوام الذين تستهويهم لغة الحكيم، ويدهشهم العجب من نطق ما لا ينطق؛ أو كان من الخواص الذين يعملون العقل ويتأملون في الواقع، ويراقبون سلوك وأفعال البشر، وينظرون الرمز بالرموز.

وعلى هذا الأساس يصبح الرمز/الشخصية أغنى في دلالاته السردية عن التصريح المباشر، وذلك عندما تعبر الشخصيات الرمزية عن نماذج بشرية؛ وأفراد ينتمون لطبقات اجتماعية. وأيضاً تمثل فترات تاريخية مختلفة. فتكون على المستوى الظاهر بسيطة، وربما سخيفة تنتمي لأدب الأطفال والعوام، أما على المستوى الباطن فتكون زاخرة بالحكمة، وملينة بالإيحاءات التي تحتاج إلى تأويلها وتفسيرها ومحاولة الوصول إلى الدلالة المقصودة.

1-4 - الأسد: الرمز والشخصية

يقدمون كتاب القصة على لسان الحيوان رموزه الحيوانية - ولا سيما ذات الدلالة السياسية - فيجعلون كل رمز يشبه الرموز إليه؛ ويحافظون على وضع الدلالة الحقيقية من أول الرمز إلى آخره، ولا يقتصرون على إبراز الخصائص الجسمية والمرئية فحسب، بل تطرق إلى رسم المميزات العقلية والمعنوية المنطبقة على مدلوله.

(1) د. ناصر عبدالرازق المواقف: ال عربية... عصر الإبداع "دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري" - مرجع سابق - ص 118.

ولقد لاحظنا خلال متابعة السرد الرمزي من كليلة ودمنة حتى فاكهة الخلفاء
نورد الدال الأعظم (الأسد) الذي تحول إلى بنية دلالية قارة وثابتة داخل السرد،
منظم مع الإلحاح والتكرار لتحويل إلى شخصي مقصود بعينه - الخليفة أو السلطان -
عندما يعتمد الراوي إلى أنسنة الأسد - (يؤنسده بإعطائه صورة بشرية تعكس في
حقيقتها الحاكم الواقعي) - عن طريق خلع مجموعة من الصفات الإنسانية ترتبط به،
وتتلاقح معه، ثم تتجاوز الدال/الأسد لتشير إلى المدلول/الحاكم، مع توثيق هذه
لعلاقة - بين الدال والمدلول - بوضع مجموعة من القرائن المتجاوزة الدال والمتسقة -
والمطبقة - مع المدلول.

وللاحظ أن دال (الأسد) يكاد يخرج من السياق ليستحضر مدلولاً آخر
مقصوداً لذاته هو (الحاكم)؛ الذي يلعب الأسد دوره التكرري، فيظهر ملكاً إنساناً،
يصطنع عليه الراوي من الخصائص الشخصية البشرية ما يحدد بالضرورة دلالاته لدى
المتلقي، وحقيقته في ذهن القارئ.

ولعل القارئ للوصف السردى التالي ينكشف أمامه حضور مؤشر دلالي
خارجي، ربما حاصر مخيلته منذ القراءة الأولى: «كان في بعض الغياض، أسدٌ رياض،
عظيم الصورة، كرم السيرة والسيرة، وفي الحشمة، على الهمة، كثير الأسماء والألقاب،
عزيز الأصحاب، كبير بين الأمراء والحجّاب...»⁽¹⁾. إن المتلقي لهذه الجملة من
الأوصاف، سيجد أن السرد - منذ البداية - يحيله إلى شخصي بعينه هو المراد، وما
الأسد إلا قشرة خارجية تمويهية. فالصورة الاستعارية للأسد الرياض؛ ما هي إلا صورة
السلطان، وقد اعتمد الراوي في تشكيلها على حسن انتقاء الرمز؛ وهو الأسد؛ أعظم
الحيوانات من حيث القوة والافتراس، ثم استعار له أوصاف الإنسان/الحاكم؛ وأثبتها
للحيوان/الأسد؛ وبذلك تتأمن الشخصية، عندما تتحول من كائن أعجم إلى إنسان
ناصق.

وأخيراً تأتي فاعلية الرمز من خلال ما أضفاه الراوي على الأسد من فاعلية
وحركية، ظهرت بعد ذلك في الأقوال والأفعال فهو: «مطاع في ممالكه وولاياته
وأقاليمه، مترشفت ثغور الامتثال بشفاه أمثليه ومراسيمه... وكان في خدمته دُبُّ هو

(1) أحمد بن محمد بن عرب شاه: فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء - مرجع سابق -

وزيرُهُ، ومعتمدُهُ ومشيرُهُ، كافلُ أمورِ مملكته، ومدبرُ مصالحِ رعيته، والمملكُ مَفوضُ أمرِ الرعية إليه، ومعتمدٌ لما يعلمُ من كفايته عليه»⁽¹⁾.

وهذا اكتملت الصورة ولم تقتصر على الدلالة الحرفية للرمز، بل أفضى تلويحها - بهذه الطريقة - إلى إنتاج دلالي آخر ينخلع عن الرمز/الحيوان، ليتصق بالرموز إليه/الإنسان. فصورة الأسد هنا ليست إلا صورة توازي - في رمزياتها ودلالاتها - صورة الحاكم، وما الأسد - إن جاز التعبير - إلا ممثلٌ يلعب دوره، فله من مظاهر السلطة الآتي:

- أنه وافي الحشمة؛ على الأهمية.
- أنه كبيرٌ بين الأمراء والحجّاب والوزراء والنوّاب.
- له مملكة وولايات وأقاليم وثغور.
- يُصدر الأوامر والمراسيم.

وهكذا تساهم هذه الدوال الوصفية في تعيين الشخص المراد أو الرموز إليه. فالنعوت والأوصاف - السابقة - لا يعمد الراوي إلى إخفائها ربما لأن مع إخفائها يكون التباس للدلالة، وغموض للمعنى، وتشوش للفهم؛ ولهذا يلجأ إلى كشف وتعيين الحدود الفارقة بين: (الحقيقي والمتخيل؛ الواقع والخرافة؛ الإنسان والحيوان). فهذه القواسم المشتركة بين الرمز/الأسد، وبين الرموز إليه/الحاكم، تجعل الدلالة واضحة، والرموز إليه معلوم، وقصد الراوي مفهوم.

فقد قام الراوي بتقسيم صورة إيجابية للحاكم، جمع فيها كثيراً من صفات الملوك وذوى السلطة حيث الهيبة والحاشية، إلى جانب منحه من السمات البشرية ما يُحدد ملامحه، ويبرز قسّماته، ويُظهر أحواله، ويطلع سلوكه بسلوك بني آدم؛ فإذا هو إنسانٌ تام - إذا جاز القول - وشخصية حقيقية مكتملة، لا يحجبها سوى قناع شفاف، لم يواربها تماماً عن عين المتلقي، فكانت كالظاهر الباطن أو الباطن الظاهر. وعلى هذا النحو يمكن اعتبار الشخصية الرمزية "خدعة أدبية"^(*) يستعملها الراوي ويُكسبها قدراً كبيراً من الإيحائية الدالة على الإنسان.

(1) نفسه: ص 220.

(*) استعار الباحث هذا التعبير من حديث د. حسن بحراوي عن الشخصية في الرواية المغربية وانعكاسها الاجتماعي. ويمكن مراجعة: د. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (المقضاء - الزمن - الشخصية)؛ - مرجع سابق - ص 213.

صار الأسد علامة على الحاكم ويشير إليه، إنه شخصية رمزية وعلامة سيميائية في السرد كله؛ حيث يأتي عرض شخصية الأسد الحيوانية في صورة إنسانية تمهيداً أو مدخلاً أولياً في بابين من أبواب الكتاب يشكّلان حكايتين إيطاليتين. ففي الباب الثامن (في حكم الأسد الزاهد وأمثال الجمل الشارد) أسقط الراوي الأوصاف التالية: «أسدٌ عظيمُ الخَلْقَةِ، جسيمُ الشفقة، جليلُ المكارم، سليلُ الأكارم، قد بلغ في الزهد الغاية، وفي الورع والعفة النهاية، مع تحسُّنِ الأوصافِ والسَّمائلِ، وكرمِ الأعطافِ والفضائلِ، قد جمع بين الهيبة والشفقة، والصدق والصدّاقة، وسورة الملك وسيرة العدل، وسيمة الفصل، وسيمة الفضل. هيئته ممزوجة بالرافة وعاطفته مدموجة في العسولة والظرافة، قد عاهدَ الرحمن، بالكفِّ عن أذى الحيوان، وأن لا يريقَ دماً، ولا يتناولَ دسماً، ولا يرتكبَ محرّماً، يتقوّت بنبات القفار، ويقوم الليل ويصوم النهار، يرعى في دولته الذئب مع الغنم، وينام في كنفِ ضمانه وكفالة مأمّنه الثعلب والأرنب...»⁽¹⁾.

إن هذه الأوصاف تؤكد على العلاقة الجدلية القائمة بين الرمز الخيالي وبين الشخصية الواقعية. فلا يعطى الراوي فرصة للشك كي يتمكن من نفس المتلقي، ثم يأتي فعل الراوي بالتصريح الواضح في ثنايا هذا الوصف: "قد بلغ في الزهد الغاية، وفي الورع والعفة النهاية"؛ "يقوم الليل ويصوم النهار"؛ ليحسد أمام القارئ صورة الإنسان لا الأسد، يراعي فيها الواقع، ويركز في رسمها على أدق الصفات الخلقية والخلقية مما يضاعف من حيوية الشخصية الرمزية، كما يدفع إلى إثارة ذهن المتلقي مع سهولة الانتقال - بعد النفاذ من خلال الأوصاف الدالة - من الدال إلى المدلول.

(1) فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء، ص 405 - 406.

النص السردي الجاحظي،

وحدود التأويل

محمد عبد البشير مسالتي⁽¹⁾

مقدمة:

إنَّ أيَّ قارئٍ حصر اهتمامه لزمنٍ طويلٍ في قضايا النثر العربي القديم ليتساءل عن موقع هذا النثر من الأدب كلما قرأ حديث الدارسين المحدثين عن انفتاح النص وتعدد المعاني، وقابلية التأويل اللامتناهي وما إلى ذلك من العبارات والاستعارات التي تضع نصب عينها نصوصاً محددة من الإبداع الحديث في مجال السرد بخاصة. تصدى هذه الدراسة لاستنطاق مجموعة من القراءات التي تشكلت حول النصوص السردية الجاحظية، والبحث بذلك ليس مقارنة في نصوص الجاحظ السردية بالدرجة الأولى، بقدر ما هو بحث في بعض أنماط التلقي التي دارت حول هذه النصوص؛ وذلك من أجل الكشف عن الدور الكبير الذي تمارسه القراءة والتلقي في "تصنيع النص" وتحديد قيمته ومعناه، كما نروم من وراء هذه الدراسة أن نتحقق من حقيقة مفادها أنَّ القراءات والتلقيات لأي نص إنما هي محكومة بأفقها التاريخي، وسياقها الثقافي، فهي تتحرك وفق ما يتيح لها أفقها وسياقها من "ممكنات"، وفي المقابل فإنها ترضخ تحت الإكراهات التي يمارسه عليها هذا الأفق وهذا السياق، وهو ما يجعل من دراسة أنماط التلقي وسيلة جيدة ليس لاستكشاف نصوص الجاحظ السردية فحسب، بل لاكتشاف طبيعة الإكراهات التي يمارسها أفق الانتظار في توجيه القراءات، وأثر هذه القراءات في تصنيع النص المقروء وتشكيل دلالاته.

(1) أستاذ مساعد - أ - قسم اللغة والأدب العربي، جامعة سطيف 2.

لا يخفي عنوان هذا الدراسة إذن نية الانتماء إلى هوم جمالية التلقي الحديثة، بل يكاد يحدد أحد مناحيها الأكثر شهرة وتميزاً؛ سنحاول الاستفادة من المفهوم العام للقراءة ثم من تطبيقات الاتجاه النصي التأويلي، الذي صاغ فولفغانغ إيزر مبادئه العامة، مستثمرين المناسب من كل ذلك في مساءلة بعض الخطابات القرائية الدائرة حول النص السردي الجاحظي، بمعنى أن هذا البحث ينطلق من تصور محدد للقراءة والتلقي، وهو تصور يستند/يتأسس على افتراضات ثلاثة أساسية، الأول هو أن النص لا ينفصل عن تاريخ تلقيه وقراءته التي نتجت عنه. فتاريخ النص هو على وجه التحديد تاريخ تلقيه ونحسدهاته المتلاحقة عبر التاريخ. والثاني هو أن فحص تاريخ التلقي، والقراءات يفلت من مزاعم النزعة الفردية الذاتية، فأخاط التلقي ليست ذاتية تماماً بل تنشأ من أفق جماعي عام، حيث جماعة من القراء يصدرون عن أفق تاريخي واحد، وتحركهم هواجس أيديولوجية متشابهة، كما أنهم يشتركون في مجموعة من الافتراضات، والغايات، والمصطلحات الفنية، واستراتيجيات القراءة، مما يسمح بالوصول إلى نتائج مشتركة، وتأويل متشابه.

والثالث هو أن فعل التلقي والقراءة لا يتحقق إلا من خلال التفاعل بين النص والقارئ اللاحق والقارئ السابق من جهة ثانية، وبين القراء المتعاصرين من جهة ثالثة. من المعروف أن الإشكالية المحورية التي تطرح نظرية التلقي هي العلاقة بين النص والقارئ، فما شكل تلك العلاقة، وتعبير آخر ما هي العلاقة بين الجاحظ ونصوصه السردية؟ وهل تعد مدونته مساوية حقيقياً لقصده العقلي؟ وإذا كان ذلك صحيحاً فهل من الممكن أن يتمكن مقاربه من النفاذ إلى عالمه العقلي من خلال تشریح أفكاره، وإذا أنكرنا التطابق بين قصد الجاحظ ونصوصه السردية، فهل هما أمران متمايزان منفصلان تماماً؟ أم إن ثمة علاقة ما؟ وما هي طبيعة هذه العلاقة؟ وكيف نقيسها؟ ومن ثمة ما هو نوع العلاقة بين نصوص الجاحظ وقارئه؟ وما هي إمكانية الفهم الموضوعي لنصوص الجاحظ ونقصه بالفهم الموضوعي "الفهم العلمي الذي لا يختلف عليه"، أي فهم نصوص الجاحظ كما يفهمها الجاحظ أو كما يريد أن يفهم. وتتزايد المعضلة تعقيداً إذا تساءلنا عن علاقة ثلاثية (الجاحظ/نصوصه/مقاربه) بالواقع الذي تتم فيه عملية الإنتاج والقراءة. وترداد حدة التعقيد إذا أدركنا الفارق الزمني بين نصوص الجاحظ وزمن قراءاتها.

من منظور نظرية التلقي يصعب إن لم يكن مستحيلاً، الفصل بين حدود النص وحدود القارئ، أو بتعبير أحمد بوحسن «من الصعب التمييز بين ما يمكن أن يقرأ في النص وبين ما هو مقروء منه فعلاً»⁽¹⁾ حيث إنَّ العلاقة بين القطبين علاقة حوار وتداخل وتفاعل، وليس بالإمكان تصوّر تلك العلاقة إلا عن تلك الصورة؛ إذ لا يمكن الفصل بين فهمنا للنص وبين النص ذاته، و«بما أنَّ النص والقارئ يندمجان في وضعية واحدة فإن الفصل بين الذات والموضوع لم يعد صالحاً، ومن ثمة فإنَّ المعنى لم يعد موضوعاً يستوجب التعريف به وإنما أصبح أثراً يعاش»⁽²⁾، ونتاجاً عن التفاعل بين النص والقارئ. فلو أنَّ النصوص لا تحمل سوى المعنى المحتبئ الذي يكشف عنه التأويل، لما تبقى «أمام القارئ الكثير ليفعله ولن يكون عليه حينئذ سوى قبول التأويل أو رفضه، الأخذ به أو تركه»⁽³⁾ ولهذا ينبغي علينا من هذا المنظور أن نسلم بأن المعاني نتاج تفاعل نشط بين النص والقارئ وليست موضوعات مخبئة في النص.

1 - السرد وسؤال التأويل:

يجدر التذكير في البدء أنَّ دلالة نصوص الجاحظ تفوق بكثير حدود نصوصه؛ بوصف نصوصه عالماً من الدلالات التي تزداد توالداً واتساعاً كلما ازداد الدارس اقترباً منها، على أنَّ كل إعادة إنتاج هي تأويل؛ ومن ثم، تصير إعادة الإنتاج هاته فهماً⁽⁴⁾. والتأويل لا يتحقق إلا بالفهم العميق للنصوص، كما أنه يسعى إلى أن يصير هو نفسه أداة فهم النصوص التي تكون قيد الدراسة.

إذا كانت نصوص الجاحظ تضع قارئها أمام سبل متعددة في القراءة فإنَّه من الأكيد أن ليس لكل هذه القراءات الممكنة ذات الأهمية. «ونحن نستطيع أن نقرأ وقد

(1) أحمد بوحسن: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ضمن كتاب «نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات»، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1993، ص 23.

(2) فولفغانغ إيزر: وضعية التأويل، الفن الحزني والتأويل الكلي، تر: حفو نزهة وبوحسن أحمد، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ع 06 1993، ص 76.

(3) WILFGANG ISER INDETERMINACY AND THE READER S RESPONSE IN K.M. NEWTON. TWENTIETH CENTURY LITERARY A READER LONDON MACMILAN 1989 PP226-227.

(4) H.G. Gadamer; Vérité et méthode, 2ème édition, Ed. Seuil, 1976, p12

وضعنا كمنسجمة وجود معنى جوهري أو أصلي تتعلّق به المعاني الأخرى أو تبدّل عنه كما تنحّم فروع الشجرة المختلفة عن أصل واحد أساسي. وهذه العلاقة التي يُنشئها القارئ "العادي" تلقائياً مع النص يدافع عنها بعض النقاد اليوم ويجعلون منها أساس العملية التأويلية.⁽¹⁾

ويُطلق هذا التيار النقدي على أنصاره اسم الهرمينوطيقين. وهذه الكلمة الأخيرة من أصل يوناني وتعني التعريف بالشيء والإبانة عنه ونقله وترجمته أو ترجمة معانيه... وهذا المذهب في تأويل النص الأدبي يعتمد مبدأ التماسك والترايط. أي إنّه يوجب تأويل عناصر النص المتفرقة على ضوء الهيكل العام. وهو يرى «أنّه مهما تباينت هذه القراءات فيما بينها فإنه من الممكن دائماً أن تُرجع العمل الأدبي إلى النية التي أنشأته وإلى أصله الأول أو جذره العميق الذي يضمن وحدة أجزائه ووحدة معانيه المتفرقة».⁽²⁾

وواجب الباحث حسب هذه المدرسة النقدية هو أن يترك سطح العمل الفني ليستكشف مركزه الباطني الحي. فعليه أن يرصد التفاصيل البينة على سطح النص والأفكار المنشورة الظاهرة ثم يجمع تلك التفاصيل وهذه الأفكار ويحاول أن ينظمها في مبدأ خلاق واحد كان ولا ريب يقود قلم المبدع حين يكتب. وعلى الباحث بعدها أن يمضي إلى ميادين الملاحظة ليتحقق إن كان "الهيكل الداخلي" الذي كشف عنه يفسر كل أجزاء النص الأدبي، وبعد محاولتين أو ثلاث يستطيع الناقد أن يعرف إن كان قد بلغ قلب العمل الأدبي النابض واكتشف كوكب نظامه الشمسي وسيعرف عندها إن كان مبدأ تأويله قائماً في مركز دائرة النص أو في نقطة ما على محيطه..

إن النقد الهرمينوطيقي يسعى إذن إلى إنشاء قراءة تأويلية مركزية وعقلانية تربط كل تفاصيل النصوص المعقدة بخط معنوي توحيدي، وهذا المبدأ المُوحد الذي يُنظم القارئ بموجبه تأويله هو الموضوع الذي يسكن كل زوايا الكتاب ويتكشف فيها.. وليس يسعنا أن ننكر أن الموضوع الذي يسكن كل زوايا الكتاب هو الكاتب نفسه وقد انتقل إلى داخل مؤلفه وعاش في ثنايا كتابه. وبطبيعة الحال فإننا لا نقصد

(1) حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص 90.

(2) المرجع نفسه ص 1

هنا شخص المؤلف كما يظهر لنفسه وفي مرآة ذاته أو في عيون الآخرين محدوداً في الزمان والمكان مشغولاً بمتاعب الحياة اليومية. وإنما المقصودُ بالمؤلف ذاته العميقة الفاعلة وعقله الخلاق وهو يُعجلُ الفكرَ واعياً وقد التحم بنصبه وبكل الأشياء التي اختار مواجهتها التحام الأرض بالجذر. ليس الجاحظ الذي يعيننا هو الرجل المريض بالنقرس والمصاب بالفالج أو الذي ترك حاميه ابن الزيات حين نكبه الخليفة المتوكل لأنه لا يريد أن يكون "ثاني اثنين إذ هما في التور" ! هذا هو أبو عثمان عمرو بن بحر من موالى كنانة. وأما الجاحظ فهو الفكر الوثاب والذهن المتقدم والناظم المبدع الذي يفت في كتابه قوة ذاكرته وفضوله الموسوعي ودقة ملاحظته وسلامة منطقته وقدرته على الحاجة والإقناع وتوليد الأفكار.

إن قراءة نصوص الجاحظ الأدبية تعني إذن أن ندرك حضور الجاحظ في داخلها.. إن الاعتقاد بوجود معنى أصلي يكون مفتاحاً لقراءة النص ليس والحق يُقال اعتقاداً يختص به أنصار مذهب التأويل الهرمونيوطي دون غيرهم ونحن نجد هذه الرؤية لمعنى النص كحقيقته الأولى في علم الدلالات البنيوي. وإن مفاهيم كمفهوم "البنية الدلالية العميقة" أو مفهوم "جوهر المضمون"، والتي قُبِسَتْها الألسنية البنيوية من الألسنية التوليدية توحى كلها بوجود مضمون بحجة الشكل. فيكون هدف القراءة إذ ذاك هو كشف الغطاء عنه...

وهذه الطريقة في النظر إلى النص تفترض وجود مستوى سردي ظاهر يقابل مستوى قائم في الأصل فكأنه جذر بنيوي عام تنظم فيه الإمكانيات السردية في حالة كمون قبل أن تتجسد وتظهر على سطح مستويات مختلفة.

إن قراءة الماضي تقتضي من القارئ الحديث الدخول في علاقة حوارية معه من أجل تحقيق ما أسماه غادامير وباوس بـ "التملك" أو "التخصيص" (Appropriation) بمعنى أن نجعل النص منتحباً إلى أفقنا التاريخي وسياقنا الثقافي دون اغتراب أو استلاب. وعملية التملك لا تتم إلا من خلال الحوار الذي يسعى للفهم والتطبيق معاً، ففهم الماضي في تاريخه وفهم ما يقوله لنا، والاستفادة منه لحظتنا التاريخية، وبهذا يتحول السؤال المطروح على القارئ والمتلقي من "ماذا يقول النص؟" إلى ماذا يقول النص لي؟ وماذا أقول له "على حد قول وباوس، لأن تلقي المؤلفات "عملية تملك أو تخصيص نشيطة تعدل قيمتها ومعناها عبر الأجيال إلى اللحظة الراهنة التي توجد فيها

وجهها ليوحد مع هذه المؤلفات في أفقنا الخاص، في موقع القراء/المؤرخين، ومن ثم فإن إعادة بناء العلاقات بين المؤلف ومتلقيه المتواليين تنطلق دائما من حاضرتنا. نحن المتلقين.

2 - السرد الجاحظي وسؤال البلاغة:

في وقت مبكر من عصرنا الحديث بدأت بلاغة الجاحظ من جديد تشكل موضوعا للمناقشة وإبداء الرأي؛ كان النهج في البداية يسير على منوال الأحاديث القديمة التي لا تكاد تخرج عن وضع هذه البلاغة في موضعي الدفاع أو الهجوم. ولكن مع تقدم الزمن والتطورات التي حدثت في مناهج الدراسات الأدبية في الثقافة العربية (مناهج نفسية واجتماعية ولسانية أسلوبية وبنوية وبلاغية...) وتحولت هذه البلاغة إلى موضوع نظر وتأمل في ضوء تعاقب سلسلة من الأسئلة التي أسهمت في الكشف عن أسرارها وتفسير سماتها والوقوف على معانيها المتجددة.

نحاول وفق هذا الطرح النظر في بعض الأحكام والتقييمات والقراءات التي توصلت مع نصوص الجاحظ السردية، بحثا عن الأسئلة المثارة التي شغلت القراءات من قبيل: ما هي الآفاق التي تفاعلت في النقد الحديث مع النص السردى الجاحظي؟ وما هي السنن الجمالية والأخلاقية والاجتماعية والثقافية التي تعاقبت على قراءته وتفسيره؟ وما هي الأنساق الثقافية الكبرى التي يكشف عنها سرده تاريخيا؟ وما هي المعاني والتأويلات التي انجلى عنها هذا السرد في سياق تطوره التاريخي؟ وما هي أنماط البلاغة التي انجملت عنها نصوص الجاحظ الأدبية؟

لم يتوقف النشر الجاحظي فيما يقول محمد مشبال «عن إثارة الأسئلة المتجددة بتحدد الآفاق وعلى الرغم من تباين استراتيجيات القراءة ومناهج التحليل ومعايير الحكم، فإننا نستطيع أن نستخلص من هذا التواصل التاريخي الطويل بين القراء ونشر الجاحظ جملة من السمات والمكونات التي شكلت نسيج بلاغة نثرية استطاعت أن تنافس بلاغة الشعر وأن تستأثر بنظر القراء الذين أسهموا بشكل من الأشكال في وصفها وضبط حدودها وتقري آلياتها وأصولها»⁽¹⁾

(1) محمد مشبال: البلاغة والسرد - جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة عبد الملك السعدي، تطوان-المغرب، 2010، ص 101.

والحال هذه فقد سعت القراءات الحديثة للنص السردي الجاحظي إلى صياغة أسئلة لا تنطلق من إحساس بتفوق الآداب الحديثة؛ بمعنى أنها انطلقت من ضرورة اكتشاف أدب الجاحظ في ذاته بصرف النظر عن تطابقه مع الأدب الحديث. والقراءات الاستكشافية؛ هي نمط من القراءة أثارت أسئلة أسهمت في إغناء النص السردي الجاحظي بدمج أفقه النصي القديم بالآفاق الحديثة المتحددة، وهو الأمر الذي أتاح لهذا الأدب أن يكون معاصرا.

نقل الجاحظ الأدب فيما يقول شوقي ضيف من طور بلاغة الأسلوب إلى طور بلاغة الحياة⁽¹⁾؛ لم يعد التعبير الأدبي مع الجاحظ مفتونا بالكلمة بقدر ما أصبح مأخوذا بتصوير الطبيعة والإنسان والمجتمع. وعلى الرغم من أن الباحث لا يقدم تفسيراً لهذا التحول البلاغي، إلا أننا نستطيع أن نفسره بتحول في أداة التعبير الأدبي من الشعر إلى النثر، وهو تحول استجاب لتطور المجتمع العربي وانتقاله من طور البداوة إلى طور الحضارة. فقد كان النثر بطبيعته أقرب من الشعر إلى تصوير حياة الناس ونحسب طبايعهم ونقد سلوكهم.

لقد شكل التمييز بين الشعر والنثر، والنظر إليهما في سياق تنافسهما أو صراعهما في الثقافة العربية القديمة، أفقا آخر من الآفاق التي صدر عنها النقد والدارسون في قراءة نثر الجاحظ والكشف عن سماته ومكوناته. فقد أسهم هذا الأفق في إظهار بلاغة نثرية مغايرة لبلاغة الشعر.

يرى زكي نجيب محمود أن نثر الجاحظ شكل نقطة تحول في الثقافة العربية؛ «إنه تحول من نظرة وجدانية إلى أخرى عقلية؛ فبعد أن كانت الثقافة العربية قبل الجاحظ تخاطب الأذن بالجرس والنغم، أصبحت بعد الجاحظ تخاطب العقل بالفكرة؛ إنه انتقال من البداوة واسترسالها مع الشاعر، إلى حياة المدنية وما يكتشفها من وعي العقل وبقظته فیلتفت إلى الدقائق واللطائف التي تميز الأشياء والأفكار بعضها من بعض»⁽²⁾ يشير هذا النص إلى جملة من الثنائيات التي تحدد بعض الفروق بين بلاغتي الشعر والنثر وتفسر أسباب وجودها؛ الوجدان في مقابل العقل، والجرس في مقابل

(1) ينظر: شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص 161.
(2) زكي نجيب محمود: المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري، دار الشروق، القاهرة، ط2، سنة 1978، ص 148.

الفكرة، واسترسال الشاعر في مقابل دقائق الأفكار، والبداوة في مقابل المدنية. وهي ثنائيات سيستثمرها بعض قراء الجاحظ فيما يقول محمد مشبال «في سياق تعريفهم للفروق بين بلاغة اثرية جديدة وبلاغة شعرية شكلت عمود الثقافة العربية قبل نشر الحواضر وبرز تعدد الثقافات والأعراق واللغات»⁽¹⁾.

تشاجر طروحات عبد الفتاح كيليطو وعبد الله الغدامي ومصطفى ناصف على أن نشر الجاحظ قام على أصول مناقضة لأصول الشعر العربي القديم، بل إنه أسس بلاغته على نقض تقويض أسس بلاغة الشعر؛ إن هذا النشر الذي نشأ في مجال حضري جديد، حمل نموذجاً ثقافياً مغايراً للنموذج الثقافي الشعري.

يذكر هؤلاء القراء أن قيم النموذج الشعري ومثله ودعائمه في الثقافة العربية القديمة تعرضت في نشر الجاحظ إلى السخرية والتعزية والتساؤل والتبخيس. فكتاب البخلاء -وفق قراءة كيليطو- لا ينبغي أن يقرأ بوصفه دعوة ضمنية إلى قيم السخاء فقط، بل ينبغي أن نقرأه أيضاً باعتباره دعوة إلى البخل؛ فالجاحظ لم يكتف برسم صورة هزلية ساخرة للبخل المنبذ اجتماعياً، بل تجاوز ذلك إلى رسم صورة له باعتباره بطلاً نال بتقشفه وقهره للشهوات مرتبة الصالحين⁽²⁾. فكتاب البخلاء من هذا المنظور يعد خطاباً موجهاً ضد قيم العطاء والكرم التي مجدها الشعر الجاهلي، ولأجل ذلك ازدرى تخيل الجاحظ الشعر الجاهلي الذي بمحمد الإسراف. يقول كيليطو إن «النموذج الذي يقترحه الشعر الجاهلي هو السيد، رئيس القبيلة الذي، علاوة على شجاعته في المعارك، يطعم عشيرته ويقوم بأعمال تؤدي إلى تخطيم المال كالعطاءات الحارقة والميسر ومحاليس الشرب. هذا النموذج الجاهلي هو بالضبط ما يناضل البخلاء ضده ويسعون إلى تقويضه»⁽³⁾.

إن قراءة عبد الفتاح كيليطو وفق هذا المنظور تعزو هذا الموقف إلى وعي البخل بالتحويلات الاجتماعية والحضارية التي طرأت على المجتمع العربي الذي انتقل من البادية إلى المدنية، ومن نظام العشيرة والنسب إلى نظام يقوم على مراكز حضارية كبرى

(1) محمد مشبال: البلاغة والسرد، ص 162.

(2) ينظر: عبد الفتاح كيليطو: الأدب والارتباب، دار تونقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، سنة 2007.

(3) المرجع نفسه ص 26.

تعايش فيها أجناس مختلفة وثقافات متباينة يصعب أن تجتمع حول قيم واحدة. في هذا النظام أصبح الفرد يعول على ذاته ومجهوده الشخصي، وليس أمامه إلا أن يكون غنيا حتى يضمن استمراره. على هذا النحو كان رفض البخيل للشعر رفضا للثقافة والقيم التي اقترنت به، «الجدير بالملاحظة أن بخلاء الجاحظ لا يقرضون الشعر، فهم يعاطون النشر والنشر فقط. إن تبخيس الكرم يتماشى مع تبخيس الشعر، وإعلاء شأن البخل يرافقه إعلاء شأن النشر. وبما أن الشعر مرادف للكذب. فإن النشر مرادف للصدق. أي سر! البشر المؤسسون على العقل والاستدلال والمبني على الحجة والبرهان.»⁽¹⁾

وفق هذا الطرح نجد أنّ الجاحظ يأخذ فهما طرفيا؛ بحيث أفرد له الباحث كيليطو حيزا كبيرا في كتابه الموسوم بـ «الكتابة والتناسخ» الذي خصه لمفهوم «المؤلف» في الثقافة العربية الكلاسيكية؛ وينطلق فيه من تصور مفاده أن الثقافة العربية الكلاسيكية لا تقبل سرد المحاكاة حيث يختفي المؤلف لينسج المجال ويترك الكلام لكائنات خيالية. وينصرف في قراءته للجاحظ إلى ما يبدو خارج «النظرة» التي وجهت أغلب القراءات التي عنيت بالخطاب السردية الجاحظي، فهو يبحث في الهوامش؛ ولذلك يقف أول ما يقف عند البيتين الشعريين اللذين وصف فيهما أحد النظامين الجاحظ بقوله⁽²⁾:

لو يمسح الخنزير مسخا ثانيا ما كان إلا دون قبح الجاحظ

رجل ينوب عن المحيم بوجهه وهو القذى في كل طرف لاحظ

ومن ثم يتوغل في تأويل صلة الجاحظ بواحد من فصيلة الخنازير، مما يقوده أيضا إلى الحديث عن «قبح الجاحظ» الذي هو «قبح الشيطان»، وفي هذا المقام يأتي على ذكر القصة الشهيرة لتلك المرأة التي أرادت أن تنحت صورة الشيطان على حلينها، مما جعلها تأتي بالجاحظ بعد أن تعذر على الصائغ أن يجد نموذجا يقلده. كما عالج كيليطو موضوعا آخر يتصل بالهامش دائما، ويتعلق بـ «الطرس الشفاف» أو «مسألة المادة» التي يكتب عليها، ويتصور - مع الجاحظ - أن الورق ينقص من قيمة النصوص الرفيعة، أما الجلد فيضفي قيمة على نصوص لو اعتبرت في ذاتها لما كانت

(1) المرجع السابق ص 26
(2) ينظر: عبدالفتاح كيليطو: الكتابة والتناسخ، ترجمة عبدالسلام بعبد العالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985، ص 10.

لها قيمة كبرى. ويواصل صاحب «الأدب والغربة» أنه أميل إلى الاعتقاد أن عيني الجاحظ جحظتا من شدة تأمله لعجائب المخلوقات وتحديقته في الحيوان، وليس من شدة قراءته كما عودتنا على ذلك القراءات النمطية.

وفي مقارنته لظاهرة الاستطراد/التناقض عند الجاحظ يحاول الباحث أن يعزوه إلى ملكته البلاغية وقدرته على التكيف مع مختلف المقامات الخطابية، ويرى أن موقف ابن قتيبة، - حيث اتهم الجاحظ بالتناقض -، انطلق من معيار اليقين والقيم الراسخة، بينما يفضي خطاب الجاحظ إلى «عدم اليقين وإلى نسبية القيم»⁽¹⁾. ويمضي الباحث في تفسير هذه السمة البلاغية⁽²⁾ التي يراها مدخلا ملائما لتحليل كتاب "البيحلاء"، أشهر مؤلفات الجاحظ الذي يجمع بين مدح البخل وذمه، حيث يقول «إن عمل الشيء ونقيضه هو أوثق وسيلة لإخفاء الموقف الشخصي (إن كان موجودا) والتشكيك في شرعية كل موقف يريد أن يكون مطلقا أو متفوقا: بهذه الطريقة في العرض، كل المعتقدات تكتسب نفس الحقوق، كل شيء يصير قضية استدلال وإقناع خطابي. وأشد الأفكار عبثية، وأقلها قبولا يمكن، إذا كان الدفاع عنها جيدا، أن ينظر إليها بحدية، ولا تبدو منفرة إلا بسبب "العادة"، لأن المدافعين عنها لم يكونوا بالمهارة الكافية لدعمها بحجج متينة»⁽³⁾.

من الجلي إذن أننا إزاء قراءة مغايرة. قراءة قائمة على التأويل الذي يفصح بدوره عن نوع من «التداوت» (Intersubjectivite) على نحو ما تنص عليه الهرمينوطيقا الفينومينولوجية، ليس ثمة «مسافة» بين القارئ والمقروء أو سعي نحو إنتاج «وعي علمي מדقق» بالنص الجاحظي. ولعل هذا ما يعطي انطبعا بالقراءة التي هي في شكل «تأويلات شخصية، خاصة».

ومن المفيد هنا أن نصدح إن التأويل لا يكشف أسرار النص فقط، بل انشغالات المؤول أيضا. إلا أن ما يهمنا هنا أكثر - وهي فكرة قد لا تغيب عن

(1) عبد الفتاح كليطو: لسان آدم، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، سنة 1995، ص 111.

(2) يوافق الباحث عبد الفتاح كليطو الباحث السندويي طرحه وذلك حينما يرى مدافعا على الجاحظ معلقا على قراءة ابن قتيبة.

(3) المرجع السابق، ص 110.

كيليطو نفسه - إن المحلل لا يؤول النص، بل النص هو الذي يؤول المحلل. والنص هنا كذلك قرين صيغة القراءة التي «نحيا بها»، وذلك عن طريق «الصور الحميمة» التي يثرها في القارئ.⁽¹⁾ ومن هذه الناحية يتيح النص الجاحظي إمكانات كبيرة لهذا النوع من التأويل، بل إن كيليطو رسم صورة للجاحظ جعلت بعض القراء الفرنسيين - كما يقول في مقدمة كتابه «أبو العلاء المعري» وبعض حواراته - يشككون في شخصية الجاحظ (هل فعلاً عاش الجاحظ أم هو ابتكار كيليطو ونسيج خياله).

لم تقع نتائج قراءة عبد الله الغدامي⁽²⁾ بعيداً عما أفضت إليه قراءة عبد الفتاح كيليطو، يرى عبد الله الغدامي أنّ القيم الثقافية التي رسخها الشعر العربي القديم في نموذج الفحل بذكوريته وبادعائه اللفظي وتنقض أفعاله مع أقواله، تعرضت في خطاب الجاحظ السردى إلى التقويض والتعرية والسخرية، وذلك من خلال تأويل الباحث لحكاية وردت في صلب "كتاب العصا" الذي دافع فيه الجاحظ عن العصا باعتبارها رمزا للثقافة والبلاغة العربيتين ولحملة من القيم التي تفانى الشعر العربي في تفحيمها. ويرى الباحث أن الحكاية تحسد في هذا الكتاب صورة هزلية للنموذج الثقافي الشعري أو بتعبير الباحث نفسه "الفحل النسقي/الشعري"، وذلك بوضعه في امتحان عسير ومواجهة صعبة يتحمل فيها تبعات تسلطه؛ فابن غنية غير النافع والمتسلط على الناس تعرض أفعاله وجهه للتشويه كما تتحول العصا إلى تفريق؛ فتكسب أمه من هذا التشويه مالا وفيرا أصبحت به غنية وأصبح به الفتى نافعا نفع العصا، ولكن هل يستمر الوجه الممزق والعصا المهشمة في الاضطلاع بوظيفتيهما باعتبارهما أداتين للفحولة والبيان؟!

وعلى هذا النحو ارتابت قراءة عبد الله الغدامي في الوظيفة الأسلوبية التي أسندها الجاحظ إلى الاستطراد عندما يحددها في إمتاع القارئ ودفع الملل عن نفسه، لقد استبعد الباحث المعيار الأسلوبى الخالص في نظره إلى الاستطراد عند الجاحظ، مشيراً إلى أن هذه مجرد دعوى من الكاتب تخفي أغراضاً أخرى تتجاوز الإمتاع إلى الرفض والتعرية والسخرية والتقويض. إن علاقة الاستطراد بالمتن ينبغي النظر إليها في

(1) Vincent Jouve: La Leture, Hachette, Paris, 1993, p. 79.

(2) عبد الله الغدامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (2000)، ص 207-242.

سياق الأهمية التي يحظى بها الهامش في كتابات الجاحظ؛ فقد أولى نشر أهمية بالغة للمهمشين والمنسبين؛ فهل نستمر في القول إنهم مجرد مادة للتطريف والتسدير، أم إن العلاقة بين الهامش والمثنى، أو النص والاستطراد في نشر الجاحظ تتطلب قراءة أخرى وتفسيرا مختلفاً؟

ففي تأويل/قراءة الباحث لحكاية استطراد إليها الجاحظ في سياق دفاعه عن العصا وإبراز مزاياها باعتبارها رمزا لقيم الفروسية والخطابة في الثقافة العربية، سعى إلى الكشف عن المقاصد الخفية لهذا النص الاستطرادي وتحديد طبيعة علاقته بالمثنى الذي خرج عنه، حيث انتهى إلى أنها علاقة تناسخ؛ فالاستطراد هنا قام بنسخ دعوى المثنى وتقويض أطروحاته. لم يعد الاستطراد إذن مجرد لعبة تسلية كما أعلن الجاحظ للقارئ، بل «قيمة ثقافية معارضة تتوسل بالسخرية وباللاجدية لكي تمرر معارضتها للنسق المهيمن، فتقوضه عبر لعبة السخرية»⁽¹⁾

إن أهمية الاستطرادات في نشر الجاحظ دفعت الباحث إلى التساؤل: «هل كان الجاحظ يستطرده خروجاً عن المثنى، أم أن المثنى عنده كان وسيلة يتوسل بها كي يخرج إلى الهامش من تحت المثنى، ومن ثم لا يكون المثنى إلا قناعاً يتوسل به لغرض أبعد من مجرد تسلية القارئ...؟»⁽²⁾

على هذا النحو تدعو قراءة الغداسي إلى ضرورة استجلاء وظائف أبعد عنفاء للاستطراد في نشر الجاحظ، على نحو الوظيفة التي استجلاها من حكاية "غنية" التي وردت في سياق حديث الجاحظ عن "تفريق العصا"؛ حيث بين الباحث أن النص الاستطرادي نقل العصا من صورتها المتناسكة الدالة على المجد البلاغي، إلى صورة مهمشة دالة على أغراض عملية غير الدلالة الرمزية باعتبارها قيمة بلاغية وخطابية.⁽³⁾ والحال هذه فإن الاستطراد الجاحظي في تصور الباحث يقع في قلب العلاقة التي تصل ما بين المثنى الذي جرى تشكله وفرزه والهامش الذي لا بد من أن يتشكل ويجري فرزه أيضاً. ولهذا فإن الاستطراد يعكس الخروج على المثنى، مثلما يعكس تهج المخاتلة والمراوغة من أجل التحايل على الخطاب الرسمي. وكما أنه قيمة ثقافية معارضة تتوسل

(1) المرجع السابق، ص 226.

(2) المرجع نفسه، ص 234.

(3) ينظر: المرجع السابق، ص 235.

بالسخرية وبالألحادية لكي تمرر معارضتها للنسق المهيمن، وتحتل السخرية واجهة الخطاب وكأنها هي غايته وجوهره. وهنا يجري تهشيم الجذر الذي يقوم عليه المتن.⁽¹⁾ وفي ضوء هذا الاستطراد يركز الغدامي أيضا على «الاهتمام الخاص» للمحافظ بالمهمش والمنسي حيث اهتمامه بالسودان والبرصان والنساء والجواري... وحيث استضافته للأعراب والشعبيين والصعاليك والظرفاء ووضعهم بجانب البلغاء والوجهاء من أجل أن يتكلموا بلغتهم وحكاياتهم وهو أجسهم...

هكذا تكون الغلبة للحكاية على البلاغة وللهامش على المتن، ولا يتحقق ذلك إلا بالاستطراد الممتع المقابل للمتن الممل.⁽²⁾

وجامع القول فقد تحدث الباحث عبد الله الغدامي عن النسق المخاتل بالخروج على المتن متناولاً الحالة الثقافية في العصر العباسي مطبقاً النسق المضمّر على النص القصصي الجاحظي وردت "بين المتن والهامش، بين الثقافة المؤسسية المهيمنة والثقافة الشعبية المقموعة"⁽³⁾.

لقد أكدت قراءة الغدامي لهذه الحكاية أن الجاحظ أراد بالخطاب السردى الانتصار لثقافة الهامش وللمنطقي والإنساني على حساب ثقافة الخطابة والشعر وتموذجهما الفحل النسقي؛ «وهذا يعني أن الحكاية حبكت لتقدم رموز الفحولة في صورة هزلية لتسخر من هذه الرموز عبر غطاء السرد والحكي.. وهذا يبين لنا الفارق النوعي بين الخطاب الشعري والخطاب السردى، حيث تجري في السرد تعبئة للنموذج الفحولي وعرضه بصورة ساخرة وهزلية مع كشف عيوبه وإبرازها على تقيض التأسيس الشعري والغارق في نسقيته».⁽⁴⁾

قد لا تكون جميع استطرادات الجاحظ حاملة لهذه الوظيفة الساخرة، ولكنها بكل تأكيد ليست مجرد انحرافات عن النص الأساس؛ فقد أثبتت قراءة الغدامي أن الاستطراد في نشر الجاحظ قد يكون أصلاً ليس المتن سوى فرع عنه، ورغم أهمية قراءة الغدامي فإنها تظل موعلة في «التأويل المفرط» (Surintepretation)، إضافة إلى أنها

(1) ينظر: المرجع نفسه ص 225-226.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 224.

(3) ينظر: المرجع نفسه ص 84.

(4) المرجع السابق، ص 214.

لم تلامس موضوع «المثقف» وأدائه في الخطاب النثري الجاحظي بحكم عدم تركيزها على «النسق السياسي» الذي هو جزء من «النسق الثقافي» العام الذي وجه المرحلة التي عاش فيها الجاحظ.

وتماثل مع هاتين القراءتين قراءة مصطفى ناصف التي دعا فيها إلى ضرورة النظر إلى نشر الجاحظ من منظور التفاوت بين الشعر والنثر وتنافسهما الجاد⁽¹⁾؛ فنشر الجاحظ لا يمكن فهمه وتقديره خارج الصراع الذي خاضه مع الشعر والقيم التي مثلها؛ فقد توخى هذا النثر ما أسماه الباحث بـ «تشويه الثقافة الأولى وإخفائها وقلبها»⁽²⁾ بحثا عن ثقافة جديدة وبلاغة مغيرة، ويذكر ناصف أن الانتقال من ثقافة الشعر إلى ثقافة النثر كان أمرا شاقا، لأن الأمر ينطوي على خلق مكونات ثقافية لم يألفها المتلقي العربي الذي شكل الشعر وعيه الجمالي ومعايير تلقيه الأدبي.

والحال هذه فقد انتهج مصطفى ناصف الرمزية في قراءته للنص الجاحظي، ومن ثم أخذت النصوص النثرية الجاحظية أبعادا دلالية ومعنوية أخرى، حيث يصهر النص النثري الجاحظي مع ناصف في بؤرة التفاعل الثقافي، وتحول الجاحظ/النثر التراثي إلى ناقد اجتماعي، وسيلته الكلمة وأداته الأسلوب الساخر؛ فكتاب الحيوان بحسب الباحث ما هو إلا كتاب في الحساسية اللغوية والثقافية الجديدة، أسسه الجاحظ من منطق رمزي بحث، وبهذا طغت على هذا النص الوظيفة الرمزية التي تمارس إشعاعا لا متناهيا على دلالات النص ومعانيه، وأصبح بهذا كتاب الحيوان نصا مشفرا شاركت في تفعيل معانيه وإحصاب دلالاته تلك الثقافات المختلفة التي عاشت مع الثقافة الإسلامية كالفارسية والهندية وغيرها، هذا التفاعل أدى إلى احتزال تلك الثقافات في إطار موقف ساخر هازئ، لكنه يحمل بين أعطافه مخاوف كاتب حذق يعي خطورة اختلاط الأمة العربية بغيرها من الأمم، لذلك جاء نشره في تقدير ناصف عابدا لمقولة الجدل مؤسسا لفكرة المصالحة، وهذا يتضح من خلال محاولة الجاحظ في كسب اهتمام قرائه وجعلهم يشاركونه مواقفه وأفكاره من خلال تلك الحكايات الطريفة التي يلقبها بين ثنايا هذا الكتاب وهذه الحكايات ما هي إلا مواقف مشفرة بهدف الجاحظ من خلالها إلى تعرية واقع المجتمع العباسي المتأزم.

(1) ينظر: مصطفى ناصف: محاورات مع النثر العربي، ص 114-115.

(2) المرجع نفسه، ص 86.

لقد كان الانتقال يعني إنكار فكري النموذج والبطولة، وقبول العيوب والنقائص،
والجمع بين الفضائل والردائل في سياق واحد، أو بين الجد والهزل والعلم والظرف
والفائدة والتسلية، والبعد عن التسلف والحمية والحدة، بحثا عن التعاطف والبرهة،
والعطف على النقص والاستغناء عن الأكمل، والخروج من التعظيم المبالغ بالشعر إلى
مدان الملاحظة⁽¹⁾ «الكتابة عند الجاحظ في خدمة الإنسان العادي والملاحظ الأليف
العامة والاستقصاء.. الشعر ينظر إلى الأشياء بعزل عن التاريخ، ولذلك تكتسب
قداسة أو مهابة على خلاف الكتابة تعطي للتاريخ والتطور مكانا، أدرك الجاحظ أن
ثقافة الشعر يجب ألا تطفئ، وأن من واجب الكتابة أن تهتم بالسياق الطبيعي الذي
يخلو إلى حد بعيد من فكرة الإعجاز الغامض في الفكر والتعبير»⁽²⁾

إن التحول من بلاغة الشعر وقيمها الثقافية إلى بلاغة النثر بقيمتها الجديدة عند
الجاحظ، يعني التحول من فنية الكلمة وقوتها الإقناعية إلى أسلوب السرد القائم على
حملة من المكونات المناقضة لأسلوبي الخطابة والشعر. وبذلك كان الجاحظ مؤسسا
لبلاغة النثر في الأدب العربي؛ بلاغة صارت الشعر وثقافته، مستجيبة للتحولات
الحضارية والثقافية التي حدثت في عصره.

وفي قراءة تأويلية أخرى نجد الباحث محمد العمري في كتابه الموسوم بـ "البلاغة
الجديدة بين التخييل والتداول"^(*) بوصفه بحثا في المنطقة البيئية التي يتقاطع فيها
التخييل والتداولي، (البعد التخيلي الأدبي والبعد الحجاجي المنطقي) نجده يتساءل:
ما هي البلاغة؟ أين توجد البلاغة؟ هل هناك بلاغة واحدة أم بلاغات متعددة؟ وإذا
كانت هناك بلاغات متعددة، هل هناك مشروعية لقيام بلاغة عامة تنسق هذه
البلاغات الخاصة وتتحدث باسمها في نادي العلوم المحيطة بها؟ وقد كان حضور
الجاحظ ضمن هذه الأسئلة في الفصل التطبيقي من خلال اشتغال الباحث على
نموذج السخرية عند الجاحظ.

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 56-89.

(2) المرجع نفسه، ص 73-74.

(*) حاول الباحث من خلال هذه المقاربة الكشف عن تداخل المكونات البلاغية (التخييلية
والحجاجية) في بنيتها، كما سعى إلى ترميم بعض الجوانب التي تأخر فيها التنظير البلاغي
العربي عن الإنتاج النصي، ويهمل هذا بشكل قوي في محاولة تقديم نموذج لبلاغة السخرية
الأدبية، مع تطبيق على أشهر نص في تاريخ السخرية العربية، أي كتاب السجلاء للجاحظ.

وقد بين الباحث كيف تدخل النهضة العلمية في الحوار اللساني والمنطقي
بخاصة من أجل هيمنة بلاغات جزئية تدعي التعميم، مما دعاه جبرار جنيث
البلاغات المعممة؛ بلاغة الشعر وبلاغة الحجاج. وهي في نظر الباحث بلاغات فرعية
تفتقر إلى ما تقدمه لها البلاغة العامة. والحال هذه فقد وضع الباحث/العمري أنه
بداخل هذه البلاغات الفرعية تقوم بلاغات جزئية ملتبسة بين التخيل والإقناع. وقد
ضرب مثالا للبلاغات الجزئية هذه ببلاغة السخرية وبلاغة السيرة الذاتية. وهذا هو
موضوع الفصل الثاني الذي ضمنه مبحثين تناول في المبحث الأول بلاغة السخرية
الأدبية التي تقع بشكل ملتبس بين التخيل والإقناع. وقد وقف الباحث في البداية
عند إشكالية تعريف السخرية، موضحا عدم استقرار المفهوم وغموضه واضطرابه.

وبين الباحث/العمري أن البلاغيين المحدثين قد تجاوزوا هذا الاضطراب بفتح
الموضوع أقصى ما تسمح به بنيتة ليستوعب أوسع مجال انطلاقا من أنساق بلاغية
ذات قدرة تفسيرية. وقد جرى ذلك في حوار مع معطين: المتن النصي والآلية الحوارية
والمتن النصي الساخر شاسع في اللغة وخارج اللغة، فالسخرية قد تكون باللغة أو
بالرسم أو بالحركات الجسدية في المسرح والسينما أو بالموسيقى والغناء. أما البعد
الحواري للسخرية فيما يقول العمري فهو يعني هذا الجانب التقويمي المشفوع بحالة
وجدانية متميزة: ضحك الاستخفاف أو غصته. وقد استفاد هذا البعد من رصيد
فلسفي ضارب في القدم يحال فيه على السخرية السقراطية.

وبالنظر إلى الدراسات الحديثة، فقد استبطن الباحث وبين أن الخطاب الساخر
يتكون من مكونين أساسيين: مكون انفعالي أو تأثيري أو مقصدي، ويتجلى في
الاستخفاف المشتعل على الضحك أو الاستهجان أو الإحساس بالمفارقة، ومكون
بنائي أو لساني أو بلاغي، وهو يتجسد من خلال المفارقة الدلالية وما يترتب عنها
من غموض والتباس. ويرى الباحث أنه من المستحيل الحديث عن كل مكون على
حدة، لأن القيمة التأثيرية للسخرية، كما تقول كيربرا أوركشيوني، واحدة من
خصوصياتها الشكلية، فالتقابل الدلالي إنما يتم داخل الضرورات القيمة التي يفرضها
العنصر التأثيري. ويركز الباحث من خلال خطاطة توضيحية على إبراز المركز الذي
يتقاطع فيه المكونان الأساسان للسخرية: المكون الدلالي والمكون التأثيري. وتحديد
هذا المركز حادير، في نظر الباحث، برفع اللبس الذي يغلف مجموعة من المفاهيم التي

عبر في اتصال وانفصال مع السخرية الأدبية الرفيعة، ومنها: الفكاهة والتعريض
والإعارة...

إن موضوع السخرية بحسب الباحث يتنازع اللساني التداولي والفيلسوف،
يمكن للبلاغي أن يستفيد من هذا التنازع، وأن يحدد وصفته الخاصة انطلاقاً من
مصدر التفاعلة في إنتاج الخطاب الساخر. فالعلاقة بين الساخر والهدف وكفاءة
سنتي الواقعي أو المفترض تلعب دوراً أساسياً في تحديد القدر الذي تأخذه السخرية
من هذا المكون أو ذاك. ويمكن النظر إلى هذا التفاعل من عدة زوايا: بالنظر إلى حال
الخطيب، أي قدرته على تفكيك الرموز والنفاذ إلى الغرض، وبالنظر إلى حال
الساخر، أي مستواه الثقافي وقدرته على بناء السخرية، وبالنظر إلى الظروف المحيطة
بالخطاب، والعلاقة بين الساخر والهدف.

ويبين الباحث أن الدارسين المحدثين في مجال البلاغة واللسانيات التداولية قد
تمسكوا بالطبيعة الأدبية والجدالية للسخرية محاولين استبعاد المفهوم الفلسفي
والميتافيزيقي. وانطلاقاً من اختلاف البلاغيين في التركيز على هذا المكون أو ذاك من
مكونات الخطاب الساخر، قدم الدارسون المحدثون اقتراحات مختلفة لتفسير اشتغال
السخرية الأدبية. ويميز الباحث بين ثلاثة اتجاهات كبرى:

1- اتجاه يقول إن السخرية مفارقة، وهو اتجاه ينعت بالتقليدية، لأنه يعتمد
التعريف القديم للسخرية بأنها قول ضد المراد لغرض الهزء، جامعاً التضاد
أصلاً والهزء فصلاً. فالسخرية هنا مفارقة ذات صبغة وجدانية. ويميز
الباحث داخل هذا الاتجاه بين منحيتين: الأولى لساني خالص، والثاني
نفسى ظاهري.

2- اتجاه يقول إن السخرية استرجاع، وهو اتجاه نجح في تفسير عدد كبير
من الأمثلة التي استعصت على نظرية المحاز (القائمة على المفارقة
الدلالية)، وكشف الجانب الحوارى في السخرية وجعله في المقدمة فأظهر
حيويتها.

3- اتجاه يقول إن السخرية مفارقة استرجاعية/إحالية، وهو اتجاه تداولي لساني
يدمج المفارقة والاسترجاع في صياغة عامة ترصد القيم المحاجية في
الخطاب الساخر وتجعلها ميزة للمفارقة الساخرة.

وبعد أن تحدث الباحث عن السخرية في البلاغة العربية وفي نقد الشعر العربي، ينتقل إلى التطبيق والاستغال على السخرية الجاحظية بقصد استكشاف آلياتها ورؤيتها. فيوضح أنها سخرية تقوم على ثلاث آليات متداخلة متفاعلة:

1- الالتباس آلية تقوم عليها السخرية الأدبية في كتاب البخلاء، فيلاحظ الجاحظ ليسوا فقراء ولا هم قليلو المعرفة، بل هم في مستوى عال من المعرفة والقدرة الحجاجية، فكيف يكون هذا الإنسان بخيلاً وهو ذو معرفة واسعة ومصادره في الاحتجاج متنوعة؟

2- الدهول وهو أحد المبادئ الكبرى في تفسير السخرية، وأحد أهم تقنيات جلب الضحك، وقد عبر عنه أحياناً بالغفلة. ويعني الدهول أن المسخر منه شخص يقع في دهول عن المقام فيخفق في توجيه الحجة لا في استجلائها.

3- التوريط ويعني أن الخطاب الساخر غير الخطاب الإخباري الذي يحرص على مطابقة الخطاب للواقعة حتى لا يتهم بالكذب والمبالغة، وغير الخطاب الوعظي الذي يتصدى للعيوب ويسعى إلى تقوم الاعوجاج. فالخطاب الساخر يسعى الاعوجاج ويصفق له ويمدّه بالوسائل التي تجعله أكثر اعوجاجاً، حتى يكشف نفسه بنفسه. هذا عن آليات السخرية الجاحظية، أما عن رؤيتها، فإن الباحث يوضح أن الجاحظ كان يسخر من مجموع أسئلة زائفة في عصره، تحركها الشعوبية أو البداوة أو السياسة. ويسجل الباحث أنه قد نجح في السمو بموضوعات وأسئلة النزاع في اتجاه التعميم والموضوعية العلمية، وفي اتجاه تحويل قضايا الصراع الاجتماعي والفكري والسياسي في عصره إلى قضايا أدبية تثير الخيال العام وتحقق المتعة الفنية، وهذا ما ضمن لسخرية الجاحظ الخلود والكونية⁽¹⁾ لقد حاول الجاحظ حسب تفكيك العمري، في إطار رؤية فلسفية وسطية، التشبيه إلى تشعب الحقيقة وإمكانية النظر من زوايا مختلفة رداً على اتجاهات كانت متصادمة يدعي كل طرف منها احتكار الحقيقة. فالمسألة سياسية في

(1) ينظر: محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التحويل والتداول، دار إفريقيا للشرق، 2005،

الأساس، ثم أخذت أبعاداً فكرية، ومارسها الجاحظ كرياضة فكرية وفنية هادفة من خلال مصادمة القيم والأفكار في صور عدة⁽¹⁾.

إنّ النصّ ليس من العلاقات المفتوحة التي توجد، دائماً، في حاجة إلى إعادة بنائها، والكشف عن بنياتها. لكنّه ليس محالاً لكلّ أنواع القراءات ولكلّ التأويلات، الأمر الذي يدفعنا إلى اعتبار الاستراتيجية النصية جهازاً يجب تحديده ومعرفة حدوده. ومن ثمّ، وجبت الإشارة إلى أنّ للتأويل حدوداً يجب مراعاتها. لأنّه حين يتحول التأويل إلى آلة لجعل النصّ يقول ما ليس له علاقة به وبالأخص ما يتعلق بالنصوص السردية التراثية، فإنه سيدفع بالمعرفة إلى الوراء، وسيؤدي ذلك إلى تقديس الماضي من جديد، في حين أنّ العملية التأويلية تتأسس على العلاقة التي يقيمها الدارس المعاصر مع النصوص.

وإجمالاً فقد كشفت هذه القراءات عن غنى سرد الجاحظ، الذي غدا، بفضل سعة الأسئلة المتحددة التي صاغها المؤولون/القراء، أدباً حياً ومتجدداً. تتجاوز بشكل كبير مفهوم الدلالة الوحيدة التي كانت القراءات القديمة تشده إليها. ودلّ على أنّه أدب مستجيب لمختلف المنظورات والرهانات التأويلية الممكنة. وهذه صفة أصيلة في الأدب الحي، تُمكنُ سرد الجاحظ من القدرة على الاستمرار في الحياة، وتعطيه المنة الكافية لمواجهة خطر التجاوز والنسيان الذي أعدم عديداً من النصوص مع توالي العصور والأزمان.

إنّ تأمل أنماط التلقي هذه وهي تتعاقب على قراءة النصوص الجاحظية السردية في تاريخ نقدنا الحديث منذ عصر الإحياء إلى اللحظة الراهنة، ليؤكد أنّ التلقي فعل لا يقف عند حدّ معيّن؛ فما دامت نصوص الجاحظ قد انفلتت منه ومن سياقها فإنها والحال كذلك قد انفلتت أيضاً من متلقيها الأصليين، وهكذا وهبت نصوص الجاحظ نفسها قراءةً جديدةً باستمرار ذلك أنّ أنماط التلقي وآفاقه ليست بأكثر ثباتاً من النصّ، فكما أنّ الأفق يتغيّر، وأنماط التلقي لا تستقرّ، فإن النصّ بالشعيرة لن يكون كينونة تامة ثابتة. إن التلقي حدث يبدأ مع انبثاق النصّ المقروء، ويستمرّ معه متكيفاً في كلّ مرة مع الأفق الذي يظلّ يتحرّك دونما توقف أو استقرار.

(1) ينظر: محمد العمري: الموازنات الصوتية، في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، أفريقيا الشرق، 2001، دط، ص 138.

وأخيرا فإنني أعد هذا البحث مقدمة أولية لمشروع نقدي أكبر، يتطلب تضافر الجهود لتتأني له القدرة على استيعاب تاريخ تلقي النصوص العربية المؤسسية، وما تطوي عليه من آفاق انتظار، وأنماط تلق دامت ردحا طويلا من الزمن في مقاربات النقد العربي الحديث؛ وذلك لتتاح لنا في يوم من الأيام، فرصة الحديث عن "تاريخ تلقي النصوص السردية العربية" واتجاهاته ومساراته، وعن غنى جمالية التلقي العربي الحديث. ونتصور أن تأسيس تاريخ تلقي نصوص عالم بعينه - علي حدة - هو الخطوة المنهجية الأولى لتأسيس "تاريخ التلقي" العام لمجمل أعمال جهايزة العربية في ثقافة من الثقافات.

النسق الثقافي و أنماط تلقى المقامات

عبدالقادر نويوة^(١)

مقدمة:

نقد شغلت قضية الدراسات التراثية حيزا لا يستهان به في مجال الدراسات النقدية العربية المعاصرة، وعلى الرغم من اختلاف وجهات النظر بين الباحثين، وتباين صرق البحث والمناقشة بخصوص هذه المسألة، إلا أن مجرد الاهتمام بهذه القضية يتم عن الوعي بحقيقة هذا التراث، ليس بوصفه بحثا في ماضي الثقافة العربية فحسب، بل بكونه متصلا بالوضع الراهن، لأجل استجلاء رؤى مستقبلية واعدة. ومع تطور آليات مناهج النقد المعاصر، فقد كان للدراسات السردية العربية حظها من الاهتمام والتبجيل، على عكس مواقف النقد العربي القديم، الذي كان يؤسس معايير النقدية على جنس الشعر دون غيره من أشكال النثر الفني.

ويعد عبد الفتاح كيليطو من الباحثين المتميزين، على الساحة النقدية العربية المعاصرة، حيث وجه مسار مشروعه النقدي إلى قراءة التراث السردى العربى القديم، من خلال مجموع الكتب والدراسات التي قدمها في هذا المجال. والتي تمتاز بتوعيه الطرح المتجدد في ميدان التفكير الأدبي بصفة عامة، وما تعلق منه بالنقد على وجه الخصوص، لما تتسم به من جدية طرح السؤال النقدي، والتفتيح على مجالات النقد المعاصر، بعيدا عن تعقيداته الاصطلاحية تنظيرا وتطبيقا. فجاءت إشكاليات بحوثه منصبة حول مخاتلة ذخائر الأدب العربي القديم والحديث، مستفيدا في الوقت ذاته مما

(١) أستاذ بجامعة برج بوعريريج الجزائر.

ووصل إليه الدرس النقدي المعاصر من تقنيات منهجية وآليات إجرائية. وفي إطار اشتغاله بالتراث السردى العربى، ركز على أهم أنماط الحكاية، ممثلة أساسا في فن المقامة، والذي خصص له مصنفون من أمثاله، أولهما كتاب: (المقامات)، الذي هو في الأصل يشكل أطروحة الدكتوراه التي تقدم بها في إطار بحث الأكاديمية، والثاني هو كتاب: (الغالب)، والذي ضمته تحليلا للمقامة الكوفية للحرسى، وقراها قراءة نقدية متميزة، من العنوان إلى النهاية. هذا بالإضافة إلى اهتمامه بالأشكال والأنواع السردية المختلفة، في مضامين كتبه الأخرى، كاهتمامه بقراءة كتاب (النهالي) و(كليلة ودمنة) وغيرها.. وهذا التنوع في دراسة أنماط السرد العربى القديم يشق أنواعه وأجناسه، يأتي انطلاقا من فكرة إيمانه، أنها جميعا محكومة في إطار نسق ثقافى موحد، ودعوة منه إلى افتراض وحدة في الثقافة العربية الكلاسيكية.

وفي هذا المقال، والذي خصصته لقراءة عبد الفتاح كيليطو للموروث السردى العربى، سنحاول التعرف على تقنيات القراءة المعتمدة من الباحث في محالته لتصوص السرد العربى، لاستجلاء المنهج الذي يعتمد، وهذا ما سيتجلى لنا من خلال تتبع قراءة الباحث لفن المقامات، ومن خلال شبكة الأسئلة المفتوحة، التي صاغها الباحث، لأجل إعادة قراءة التراث السردى العربى، والكشف عن خفاياه وأساره الإبداعية.

1 - الفضاء الدلالي للمقامة:

ينطلق عبد الفتاح كيليطو في افتتاحية كتابه: (المقامات)، من محاولة تحديده لمصطلح كلمة (مقامة)، وإعطائها تصنيفا نوعيا، يختلف عن محمل أنماط السرد الأخرى، فهي حسب رأيه ليست "حكاية خرافية. فليس للحكاية الخرافية مؤلف، ومن العبث محاولة الوصول إلى نسختها الأصلية، وما يمكن هو مساءلة الراوى الخالي الذي استقفاها من رواة تضيع لائحة أسمائهم في ماض يتزايد بعدا. وعلى العكس، فقد رأت المقامة النور في لحظة محددة، ولها مؤلف، ولهذا المؤلف سيرة يمكن الرجوع إليها"⁽¹⁾. لكن وفي المقام نفسه، فإنه يرى بعد الحكم عن المقامة بوصفها نوعا أدبيا،

(1) عبد الفتاح كيليطو: المقامات - السرد والأنساق الثقافية - ص 05.

له سماته الثابتة والمميزة. فمن خلال قراءته لمجموع مظاهرها، رأى أنه يستلزم في هذا السياق البحث عن السمات الثابتة في بناء النص المقامي، مع دعوته إلى عدم التسرع والتحمس لسمة من السمات، والجزم بأنها الأصل المكون لبنائها النصي، وبذلك تميزها النوعي.

ومن أجل تقديم وجهة نظره بخصوص هذه المسألة، فقد عمد كيليطو إلى التأكيد على أن "المظاهر المتعددة للمقامة تجعل الترابط ممكناً، بل ضرورياً، شرط ألا ننسى أننا في كل مرة لا نتعامل إلا مع مظهر واحد. ليس من المنهج الجيد أن يغشي على بصرنا واحد من الانعكاسات، فنضخمه ونعلن أنه أصل المقامة"⁽¹⁾. وقد قدم في هذا السياق المظاهر الثلاثة للمقامة كما حددها كل من الثعالبي والحصري، والمشكلة حسب تحديددهم من: الأسلوب الرفيع الأنيق، موضوعة الكدية، نسبة الخطاب. لكن ولا واحد من هذه المظاهر الثلاثة، إذا نظر إليها منفردة، ترقى لأن تكون خاصة بفن المقامة وحدها، دون غيرها من أشكال السرد الأخرى، أو حتى غير السردية منها. فخاصية الأسلوب مشتركة بين المقامة وبين أشكال النثر الفني الأخرى كفن الرسالة، أما موضوعة الكدية، فهي أيضاً حاضرة عند الجاحظ وابن دريد. ونسبة الخطاب إلى الشخصيات المتخيلة، هي جامع مشترك بين حل أشكال الحكيم التخيلي، كما هو الحال في كتاب (الليالي) و(كليلة ودمنة).

من هذا المنظور جاء تأكيد كيليطو على مظهر رابع، ينم عن انشغال الباحث بتدقيق المفاهيم والحدود، لتدعيم أبحاث التأصيل الثقافي، وفق رؤية معرفية ونقدية، تستعير مفهوم الحفر المعرفي لميشيل فوكو، والذي يتحدد غرضه - أي الحفر المعرفي - في "اكتشاف (الأنساق الأساسية في ثقافة ما) من حيث لتحديد وتحكم اللغة وقضاءاتها الإدراكية ومحالاتها التبادلية وتقنياتها وقيمها وتراتب ممارساتها"⁽²⁾. فجوهر البحث عند كيليطو يكمن في تتبع مصادره، وبحث العناصر المكونة للمفهوم، وهذا الحفر المعرفي النقدي يعتبره كيليطو "عادة منهجية يتم الخضوع لها دون انشغال بتدقيق حدودها"⁽³⁾.

(1) المصدر نفسه، ص 97.

(2) السيد ولد أباه: التاريخ والحقيقة لدى ميشيل فوكو، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط2، 2004، ص 103.

(3) عبد الفتاح كيليطو: المقامات، ص 07.

إن المظهر الرابع الذي أكد عليه كيليطو، هو المتعلق أساساً بالنية السردية والوظائف الخاصة، أي ثبات الشكل السردى للمقامة، بحيث إن استجلاء هذا المظهر غير عصي على أي قارئ، فهو ظاهر في تشكل النص المقامي إذ "تكفي قراءة المقامات الأولى لإدراك أن الأفعال السردية تتبع في كمال واحدة منها، تسلسلاً ثابتاً ويوجه قراءة المقامات الأخرى توقع، يخب أحياناً، بعودة هذا التسلسل ذاته"⁽¹⁾.

وبعد هذا العرض لتحديدات دلالة المقامة، خلص كيليطو إلى أن للمقامة مظهرها المميز، والذي لا يترأى لنا في النصوص الأخرى، وهو بنيتها السردية الثابتة، وهي حسب رأيه الأسس في تصنيف المقامة بكونها مقامة، وما البحث عن سوابق المقامة أو مثيلاتها في النصوص السابقة لها أو اللاحقة بعدها، فما هي - حسب تعبير كيليطو - إلا محاولة للمقارنة، ونحن معها "مجهزون على الاعتراف بأن من بين كل خصائص المقامة، تكون النية السردية هي الأشد استعصاء على الترابطات، وأنها، في النهاية، تشكل الخصيصة الذاتية للمقامة"⁽²⁾. وهذا ما دفع به أيضاً إلى النظر في المقامة كشكل لا كنوع، شأنها في ذلك شأن القصيدة، وذلك لانفتاحها وتضمنها لأنواع مختلفة سردية وشعرية فهي "مندرجة في دائرة التعدد والمزيج"⁽³⁾. فمقامات أي مؤلف تشكل نوعاً فرعياً يندرج ضمن الشكل العام لفن المقامات، وهذا على غرار أنواع الشعر من مديح وهجاء ورثاء... المندرجة في إطار البناء العام للشعر كشكل عام تنضوي تحت لواء هذه الأنواع الغرضية، لذا "فمن مصلحة الباحث أن يرى في المقامة شكلاً، فالقصيدة، على أي حال، شكل لا نوع، ولم يمنعها ذلك من أن تتضمن أنواعاً مختلفة"⁽⁴⁾.

إن حديث عبد الفتاح كيليطو عن المقامة كشكل، ينفتح على أنواع سردية وشعرية مختلفة، هو ما دفع به إلى دراسة المقامة في إطار النسق الثقافي الذي نشأت فيه، من خلال موازاتها مع مؤلفات معاصرة لها، وهذا ما سنطرق إليه بالتفصيل في العنصر الموالي. أما عن الخصيصة المميزة لها، وهي البعد الوظيفي لبيتها السردية،

(1) المصدر نفسه، ص 97.

(2) المصدر نفسه، ص 97.

(3) المصدر نفسه، ص 96.

(4) المصدر نفسه، ص 95.

وإنا أرجأنا الحديث عنه بعد التطرق إلى انفتاح النص المقامي، وهذا التزاما منا بمنهج الدراسة المقدمة من قبل كيليطو في كتابه (المقامات)، الذي يشكل عمدة مباحث هذا المقال، مع كتاب (الغائب) المخصص لتحليل المقامة الكوفية.

2 - انفتاح النص المقامي:

أثناء حديثنا عن المقامة، نتطرق إلى فكرة انفتاحها على عديد من أجناس السرد الأخرى من خبر، وشعر، ورسالة، ومناظرة وغيرها. لكن حديثنا عن انفتاح النص المقامي في هذا السياق من البحث، لا نقصد منه ما كنا قد أشرنا إليه آنفا، وإنما المقصود هو انفتاح هذا النص، أثناء تناوله بالدراسة والتحليل، على نصوص أخرى، معاصرة للنص المقامي، وخاضعة لنفس النسق الثقافي، مما تشكل معينا حقيقيا في التعرف على خصوصية النص المقامي، وتحديد موقعه بين مجمل النصوص المصاحبة له، والخاضعة لنفس نسقه الثقافي.

ليست المقامة نصا سرديا مغلقا على نفسه، بل هي في إطار نشأتها وتطورها، خضعت لتفاعل نصي، أسس لعلاقة الإبداع بالتلقي، في خضم نسق ثقافي موحد، هذا النسق الثقافي الذي يعرفه كيليطو بأنه "مواضعة (اجتماعية، دينية، أخلاقية، استيعابية...) تفرضها، في لحظة معينة من تطورها، الوضعية الاجتماعية، والتي يقبلها ضمنا المؤلف وجمهوره"⁽¹⁾. وهذا ما يجعل النص منفتحاً على نصوص أخرى، مؤطرة في مجملها لما يصطلح عليه بالنص الثقافي، لذا نجد كيليطو قد أسس في بحثه عن المقامات لدراسة موازنة فيما بينها، وبين نصوص سردية من القرن الرابع الهجري، وهي (مسائل الانتقاد) لابن شرف القيرواني، و(دعوة الأطباء) لابن بطالان، و(مقامات) ابن نافيا. لقد تنبه كيليطو في جانب هذه المسألة إلى تلك العلاقة فيما بين الأنواع السردية والنسق الثقافي، مما يقتضي إجرأيا قراءة النصوص "والأنساق التي تلك صفتها قراءة خاصة، قراءة من وجهة نظر النقد الثقافي، أي أنها حالة ثقافية، والنص هنا ليس فحسب نصا أدبيا وجماليا، ولكنه أيضا حادثة ثقافية"⁽²⁾.

(1) المصدر السابق، ص 08.
(2) عبد الله الغدامي: النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية -، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005، ص 78.

إن مقارنة كيليطو للمقامة، بأحد هذا السداد حسداً من الحفريات المعرفية والتاريخية والفنية، فتأسس على هذا الاستحضار المعرفي وأنظمتها التركيبية والنقدية، تنبني عملية الإدراك المنهجي للخطاب القصصي، والنص المقامة على وجه التحديد، وهو تأويل منهجي للنص "بغية الوصول إلى تحديد طابعه الخاص من حيث هو واقعة نوعية. ولا غرو، فإن كل قول، وكل نص، مهما يكن من تشابه بينه وبين غيره من الأقاويل أو النصوص، لا يمكن أن ينجى مطابقاً تماماً لما تقدم عليه"⁽¹⁾.

وفي إطار النسق الثقافي، أسس كيليطو قراءته للمقامة، والتي لا ينبغي لنا فهمها، إلا من خلال استيعاب المضامين والحشيات التي تقدمها النصوص الأخرى المجاورة لها في السياق الثقافي العام والموحد، والمجاورة لها في خصوصية مضامينها وأشكالها، وبين هذا التجاور والتجاوز تفسح مساحة التأمل والتأويل.

وعليه عمد كيليطو إلى استجلاء خاصية المقامة من عدة أوجه، فرضتها تلك الموازنة فيما بينها وبين النصوص المعاصرة لها. فهي في فضائها تقترب من مؤلفات الجغرافيين العرب في القرن الرابع للهجرة، الاصطخري، والمقدسي، وابن حوقل، فقد "قصوروا رؤيتهم عمداً على مملكة الإسلام، وكان الحمداني يستبين تماماً هذه الملاحظة للمقدسي: (ولم نذكر إلا مملكة الإسلام حسب، ولم نتكلف ممالك الكفار لأننا لم ندخلها ولم نر فائدة في ذكرها)"⁽²⁾. والراوي في المقامة ينتقل بين عصور مختلفة، وحتى أنه يروي أحداثاً لم يحضرها (المقامة البشرية). فهذه حسب رأي كيليطو مشكلة زمنية، إن هذه التحولات للشخصية عبر الزمان والمكان، تؤدي إلى تحولات في المقامة بتحول الدور الموضوعاتي لها، وهي تعبير عن دوام هوية عبر تعاقب الأجيال. إنها شخصية براقشية تظهر فقط وفق "ما تسمح له الأنواع الأدبية التي يستقر فيها، فكيفانه هو التغير"⁽³⁾.

كما أثر في سياق بحثه مقارنة غير مباشرة، في استجلاء البنية المشتركة للنص المقامي، بتحليله لنصوص سردية قريبة من نص المقامة، وهذا لأجل الإحاطة بمحمل الخصائص والسمات الذاتية والمشاركة فيما بينها، وهذا إسهاماً منه لتوسيع نموذج

(1) ذكرى إبراهيم: مشكلة البنية، ص 145.

(2) عبد الفتاح كيليطو: المقامات، ص 11-12.

(3) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغربة، ص 84-85.

الدراسة، وإكسابه أكثر مرونة في استيعاب مجموع النصوص السردية، واستحلاء سمات المقامة الخاصة بها كنوع من بين مجموع الأجناس النثرية الأخرى، من أجل ذلك عمد كيليطو إلى قراءة بعض النصوص القريبة في تشكيلها من نص المقامة، بل نسب في أحيان كثيرة إلى جنس المقامة، وهذه النصوص هي (أحاديث ابن شرف)، و(دعوة الأطباء) لابن بطلان، و(مقامات ابن تافيا).

يرى كيليطو أن العلاقة بين (الأحاديث) التي وضعها ابن شرف القيرواني والمقامات ليست باللغة الواضحة. فالحديثان يتناولان جانبين اثنين، أولهما يتعلق خصائص الجانب الأسلوبي في الشعر، والثاني يدور حول النقد الشعري، وعلى اعتبار "أن الاهتمامات النقدية حاضرة في عديد من المقامات، فهي بعيدة عن أن تشكل المظهر الذي يلفت النظر للوهلة الأولى في مؤلف الهمداني"⁽¹⁾. لكن بالرغم من ذلك، فقد راح كيليطو يحدد نقاط الاختلاف فيما بين أحاديث ابن شرف، ومقامات الهمداني، على الرغم من افتراض كيليطو جعل الأحاديث استمرارا للمقامات في جانب من جوانبها، أما الجانب الآخر فإنه لا يخلو بحسب موضوعها من نقد أدبي صريح، مما يحتم إلحاقها بالتأليف النقدية.

وانطلاقا من موضوع أحاديث ابن شرف، والتي يطمح إلى جعلها - حسب رأي كيليطو - خطابا "مطابقا وشفافا، دون أي خداع، أي يعين بدقة موقف قائله. أي خطابا مقبولا، لائقا ومناسبا، لا يجعل لابس متكررا، بل على العكس يكشف عن حدوده. ويمكنه أن يكون شعار هذا الخطاب الثابت والمجزأ، لكل حسب كينونته، وحسب ما لديه"⁽²⁾. وهذا ما يتنافى وطابع خطاب المقامة الهزلي والتهكمي والانتهاكي، فمسلمة الاتساق التي يرومها ابن شرف لا تتحقق في نص المقامة، وعليه فإن ما خلص إليه كيليطو في إطار هذه الدراسة هو: "أن الأحاديث تختلف كثيرا عن المقامات. لتتخيل عيسى بن هشام ثابتا ومتزنا، في صحبة، لا أبي الفتح، بل أديب يشترك معه في أدق تفاصيل رؤيته للعالم، فسنحصل إذ ذاك على صورة دقيقة للأحاديث"⁽³⁾.

(1) عبد الفتاح كيليطو: المقامات، ص 105

(2) المصدر نفسه، ص 118.

(3) المصدر نفسه، ص 119.

ينتقل كيليطو بعد ذلك إلى كتاب (دعوة الأطباء) لابن بطالان، لكن غرض الباحث من هذا، ليس تلمس صدى للمقامات في هذا المصنف، وإنما هو كما يحدده محاولة "استجلاء خصائص خطاب يعرف تجسيدات متعددة"⁽¹⁾. هذه التجسيدات التي قد تنعكس على تسمية نخط الخطاب، فتغدو بذلك متعددة ومختلفة، وهذا هو الشأن الذي وقعت فيه (دعوة الأطباء)، فمنهم من اعتبرها رسالة لابن أبي أصيبعة، ومنهم من اعتبرها مقامة كما هو الحال عند ابن القفطي.

أما عن التسمية الأولى فقد نفاها كيليطو، فدعوة الأطباء ليست رسالة بحكم أنها لا تحمل اسم المرسل إليه، أو ما يدل عليه، في حين أن النقطة التي استأثرت اهتمامه، هي التسمية الثانية، أي تسمية المقامة التي أطلقها ابن القفطي، فراح الباحث يقيس هذا النص بنص المقامة، من خلال تتبع البنيات السردية التي تتأسس عليها المقامة الحمذاوية، وموازاتها بما جاء عند ابن بطالان، فإن كان إسناد الخطاب فيها متوفر، فإنها تفتقد إلى عنصر هام تقوم عليه المقامة وهو عنصر التعرف، إذ "لا نصادف (التعرف)، وأثر عودة الشخصيات، وتكرار شكل سردي في كل المقامات"⁽²⁾. مما يخرجها من دائرة النوع الذي تنتمي إليه المقامة بمظاهرها الشكلية الثابتة.

أما المصنف الثالث الذي اعتمده كيليطو في دراسته للمقامة وفن أنساقها الثقافية، والمؤلفات المعاصرة لها، فهو (مقامات ابن نايقا)، والشئ اللافت فيها أنها موسومة بكلمة مقامة، بالإضافة إلى أنها كتبت فيما بين عهد الحمذاني والحريري، "وقد عاجلت مقامات ابن نايقا، الفكرة نفسها التي عالجها البديع من قبل، وهي الكدية. أما أسلوبها فقد كان مقصرا عن أسلوب البديع. وقد يكون ذلك أحد أسباب عدم اشتهارها وانتشارها بين الناس"⁽³⁾.

ويبدأ كيليطو في تناول مقامات ابن نايقا، انطلاقا من الاستهلال الذي جاء في مطلع مقدمتها، والذي عبر فيه صاحب المقامات، على أنها "حكايات أحسننا العبارة فيها، وهذبنا ألفاظها ومعانيها [...] وقد سلك بعض المتقدمين هذه المذاهب في

(1) المصدر نفسه، ص 121.

(2) المصدر السابق، ص 130.

(3) عبد المالك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، ص 226.

مثلاً [...] وإنما وسمتها باسم مستعار على عادة الشعراء في تشييب القاصد والحكماء في وضع الحكمة على ألسنة البهائم وليس ذلك بمحظور⁽¹⁾. فلفظ الحكاية - حسب رأي كيليطو - هو موضوع بمعنى المحاكاة، وهذا ما يفيد سياق ورودها في النص، وبناء عليه، فإنه - أي ابن ناقياً - يوردها ولفظ الحكاية كترادفين، هذا بالإضافة إلى الاختلاف فيما بين مقامات الهمداني وابن ناقياً، بخصوص التسمية النمطية للرواة. فالراوي في المقامات الهمدانية هو عيسى بن هشام، وهو "يلعب دوراً مختلفاً في كل مقامة، رغم احتفاظه بالاسم نفسه... ليس الحال هكذا عند ابن ناقياً حيث يتجسد رواة كل واحد منهم في دور وحيد وهيئة ثابتة"⁽²⁾. وهذا هو جوهر الخلاف فيما بين تشكّل النصين، فالمقامة عند الهمداني تبقى سيادة الريادة لتشكلاتها النوعية المميزة لها عن كل الأنماط السردية الأخرى.

3 - البنية السردية للمقامة:

لقد كان للمقامة حضور كبير في مجال الدراسات والبحوث المنصبة حول تلمس كينونتها كإبداع أدبي، له خصوصياته المميزة عن بقية أشكال النثر السردية، وذلك بغية تلمس كينونتها، أو إشكالية انتمائها إلى جنس أدبي أو الخروج عنه، لما يفرضه قلق النص المقامي، من خلال البنى السردية التي تحكمه، بوصفها التزامات شكلية، لها فاعلية أدبية في نسيج نصها تؤدي وظيفة بنيوية في علاقة العناصر المكونة لها. إن الوقوف على البنية السردية للمقامة، تستدعي البحث على محمل عناصرها في النص المقامي سواء عند الهمداني أو الحريري، على اعتبار أن مقاماتهم تشكّل الخلفية المعيارية التي يبني عليها النص هوية انتمائه. فيبحث بذلك عن عناصر هذه البنية والمحددة بالراوي في بناء العالم السردية، وبنية الاستهلال السردية، ولغة السرد. وتستدعي الوقفة المفصلة لعناصر هذه البنية السردية للنص المقامي "النظر إليها مجدداً ضمن نسيج البنية السردية بوصفها مكونات متداخلة يعمل تضافرها معاً على منح تلك البنية وجوداً وتميزاً"⁽³⁾.

(1) عبد الفتاح كيليطو: المقامات، ص 131.

(2) المصدر نفسه، ص 139.

(3) عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص 256.

من هذا المنطلق جاءت قراءة كيلىطو للبنية السردية للمقامة، هذه البنية التي لها خصوصية تجعل من المقامة مقامة، كشكل أدبي مميز كما أشرنا إلى ذلك من قبل. مع دعوة كيلىطو إلى عدم الانخداع بشكل أو مظهر من مظاهر البنية السردية، وجعلها الميزة المهيمنة في خصوصية النص المقامي، مما يؤدي إلى حجب المظاهر الأخرى، ولعل من أهم المظاهر التي عالجها كيلىطو، هي عملية (إسناد الخطاب)، فالمقامة توجد "حين يسند المؤلف القول، على النمط الخيالي، لشخصية أو عدة شخصيات. كثير من المشكلات تجد حلها حين نتنبه إلى أن كلمة مقامة تعني في آن واحد نوعاً ونمطاً من الخطاب"⁽¹⁾. فالمؤلف غير متكلم بنفسه، إنما فوض فعل الكلام إلى شخصية متخيلة، وقد أمكن لكيلىطو من خلال هذا الطرح، التمييز لفن المقامة وإعطائها موقعها الخاص، في إطار انتظام الأشكال الأدبية الأخرى، حيث إن القول بإسناد الخطاب إلى شخصيات متخيلة، يجعل من المقامة "شكلاً أدبياً جامعاً لجميع أنواع الحكى التخيلي، فالخرافة بذلك يمكن اعتبارها مقامة كنصوص بديع الزمان تماماً.. أي إن المقامات شكل يتضمن داخله أنواعاً فرعية من المقامات.. حيث تستعمل إما لتشير إلى نصوص تقلد التشكيل الخاص بمقامات الهمذاني، وإما لتشير إلى نمط من الخطاب يتميز بإسناد القول فيه إلى شخصيات تخيلية"⁽²⁾.

وقد اعتمد في مبحث (تصنيف الأنواع)، من كتابه (الأدب والغرابية)، إلى إعطاء تحليل لمسألة إسناد الخطاب، من خلال اعتماد علاقة المتكلم بالخطاب، والتي لا تخرج في رأيه عن أنماط خطابية أربعة:

- 1- المتكلم يتحدث باسمه.
 - 2- المتكلم يروي لغيره.
 - 3- المتكلم ينسب لنفسه خطاباً لغيره.
 - 4- المتكلم ينسب لغيره خطاباً يكون هو منشئه.
- وشخصيات المقامة وفق هذه الأنماط، والتي حصرها كيلىطو في نمطين:

(1) عبد الفتاح كيلىطو: المقامات، ص 129

(2) نادر كاظم: المقامات والتلقي، ص 399.

1- الخطاب الشخصي.

2- الخطاب المروي.

تنتمي إلى الخطاب المروي، هذا الخطاب الذي يمكن أن يكون بنسبة أو بغير نسبة، أما إن كان بنسبة، فهي إما أن تكون صحيحة أو زائفة أو خيالية. وعليه وبما أن المقامة تنتمي إلى نمط الخطاب المروي، فهي بنسبة خيالية، لأن "أبو الفتح وعيسى السمان غير معروفين خارج المقامات، ليس لهما حياة مستقلة عن النص الذي يضمهما.. فأشخاص الهمداني (من ورق) أي أنهم خياليون"⁽¹⁾.

3-2 - البنية اللغوية:

تعد المقامة من أكثر أشكال الفنون الأدبية الثرية، التي أخذت يحظ وافر من الصنعة اللغوية، والمحسنات اللفظية. إذ غدت هذه الظاهرة من أشد الظواهر لفتا لانتباه القارئ، لما تمتاز به من تعقيدات لغوية، وصناعة لفظية تجعل "الحركة السردية للشخصيات تتوارى خلف كثافة الأسلوب ووعورته"⁽²⁾. إن إشكالية البنية اللغوية للمقامة، أثارت اهتماما كبيرا من جل الدارسين المهتمين بهذا الفن الثري، ولعل الطابع السائد لهذا الأسلوب المقامي يغلب عليه كثير من الحرج والانزعاج.

ولا أدل على هذا ما أثارته المقامة (الجاحظية) للهمداني من ردود نقدية ساخطة على الأحكام التي خص بهذا الهمداني الجاحظ، وذلك من خلال الحكم على أسلوبه وكتابته بأنه "قليل الاستعارات، قريب العبارات. مُنْقَادٌ لِعُزَّتَانِ الْكَلَامِ يَسْتَعْمِلُهُ، نَقُورٌ مِنْ مُعْتَصِدِ يُهْمِلُهُ. فَهَلْ سَمِعْتُمْ لَهُ لَفْظَةً مَصْنُوعَةً، أَوْ كَلِمَةً غَيْرَ مَسْمُوعَةٍ"⁽³⁾. لقد كان محمد عبده شارح مقامات الهمداني أول المتقدين لهذه الأحكام في حق الجاحظ، واعتبره تجنبيا صريحا، إذ إن "هذه الأوصاف التي يعدها كأنها من مناقص كلام الجاحظ هي أعلى مزايا الكلام عند أهله وهي التي ترفع مقامه على غيره وهذا المذهب الذي سلكه الجاحظ هو مذهب رجال البلاغة الأولين ومجال فرسانها السابقين. أما المصنوعات فهي من أحداث الموضوعات لا ينظر إليها إلا صبية هذه

(1) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغربة، ص 33-34.

(2) عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص 238.

(3) مقامات الهمداني، شرح محمد عبده، موفم للنشر، الجزائر، 1988، ص 114.

الصناعة" (1). وهذا تعريض صريح بكون الهمداني واحد من أولئك المولعين بالمصنوعات اللفظية، حيث إنه كما يقول شوقي ضيف: "كان يتخذ اللفظ الغريب كطرفة فنية يعيب بها الجاحظ وغيره من سابقيه" (2).

إن هذه المواقف لا تكاد تختص بمحمد عبده وشوقي ضيف، بل قد تتسع في امتدادها إلى جل القراء والناقدين، فعبد الملك مرتاض مثلاً في كتابه (فن المقامات)، وعلى رغم ما نلصقه من إعجاب بالهمداني ومقاماته، إلا أنه بخصوص هذه المسألة، أكد على أن حكم الهمداني على الجاحظ "لم يكن نقداً، وإنما كان طعناً وثلباً وهذماً، لأن البديع كان يريد أن يجرد الجاحظ من كل فضل، ويهدم سمعته الأدبية لهذه الأسباب الفاسدة التي ذكرها كعبادئ نقدية، في حين أن الحق هو غير ذلك" (3).

لكن ما يهمنا بصدد هذه المسألة، هو الموقف الذي اتخذته عبد الفتاح كيليطو في تعامله مع هذه البنية اللغوية التي تطبع بناء النص المقامي. يرى كيليطو أن خصائص النثر الفني، تسير في انطلاقة مستقيمة، سواء أكان هذا النص استدلالياً أو سردياً، أو كان للجاحظ أو لغيره، إذ إن مبتغاه أن يكون "هادفاً على الخصوص إلى استمالة القارئ والتأثير عليه لإقناعه بصحة رأي من الآراء حتى وإن كان هذا الرأي يبدو فاقداً في البداية لأي مبرر" (4). وهذا على عكس خصوصية التشكل اللغوي للمقامة، التي تسعى بفضل هذا الخلق اللغوي إلى تأسيس وإنشاء ما اصطلاح عليه كيليطو (شعرية الكتابة المرموزة)، فهو حسب رأيه نوع من النثر منشق "عن روح مخالفة ويجعل في المقدمة، بدل بلاغة الإقناع، شعرية الكتابة المرموزة" (5).

وهذا الطرح الجديد من كيليطو، يجعله يقف في الطرف النقيض من الدراسات السابقة المتبرمة من تكلف الصنعة اللفظية، المشحونة في متن النص المقامي المحكي. إن كثافة هذا المظهر اللفظي يأخذ حسب تصور كيليطو بعداً جمالياً، إذ بفضل "يتوارى المعنى في أفق عائم، ومن أجل الوصول إليه يجب اقتحام عقبة الغريب

(1) المرجع نفسه، هامش 21، ص 118.

(2) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط 12، ص 253.

(3) عبد الملك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، ص 181.

(4) عبد الفتاح كيليطو: المقامات، ص 74.

(5) المصدر نفسه، ص 74-75.

وحدات. الكتابة المرموزة مبنية بشكل يحضر مسافة بين الدال والمدلول؛ لذا فهي
تدعو إلى عملية شاقة لفك الرموز⁽¹⁾. هذا الرأي المميز من كيليطو، يفرض وجوب
إزالة النص ومخالفته وفق طبيعته البنائية المعطاة، وتقبلها كما هي، ومحاولة تفسيرها
بدلاً من ذلك.

3-3 - بنية التعرف:

إن فكرة (شعرية الستار)، في المقامة، كما حدد معالمها كيليطو، تدين بحاجة
موقف المعادي للغة المقامة، وتدعو إلى رفع هذا الستار المسدل على المعنى المتواري وراء
هذه التشكيلات اللغوية المرموزة. فهذا التخفي هو البؤرة المركزية التي تتأسس عليها بنية
مقامة، فبين جدلية الواضح والمستور، والمألوف والعجائبي، يتأسس البحث الدائم في
كشف الكينونة المتخفية للمعنى ولصورة المعنى في النص المقامي، وعليه فإن "الاستتار
تخفي إذن سمة من سمات الشعرية الجديدة التي يصدر عنها بديع الزمان، والتي تميز
مقاماته". فكما أن أسلوب هذه الأخيرة يعد ستاراً يخفي وراءه ثراء دلالي وافر، فكذلك
كانت شخصياتها التي تشكل بأفعالها فضاء المقامات التخيلي⁽²⁾.

وهذا النموذج المتمثل في التستر والتخفي الذي يطبع النصوص المقامية، على
مستوى الشخصيات، أي بين الراوي والبطل. فشخصية البطل في المقامة هي
شخصية متميزة في عملية بناء عناصر السرد المقامي. إن اللقاء المتكرر بين الراوي
(عيسى)، والبطل (الاسكندر)، يحيل "إلى هذه الدهشة المتحددة دائماً والتي تثلو
تعرف عيسى بن هشام على أبي الفتح، والتي تفتح غالباً المقامة"⁽³⁾. فالمفاجأة تتكرر
مع كل لقاء، ويتم التعرف على ذلك بعد خلع قناع التخفي لشخصية البطل
المتوعدة، والمتنقلة في مسارها السرد في فضاء الأدب عبر وسيلة اللغة والحديث
والشعر والنثر. هذا التعرف الذي لا يخلو من اندهاش لشخصية متعددة الصور
والأبعاد، ولكنه "اندهاش لا يشاركه فيه القارئ، (أو المستمع) الذي، بعد مقامتين أو
ثلاث، يفتن للعبة ويتوقع عودة القصة ذاتها، وبعبارة أخرى فالقارئ متقدم على

(1) المصدر نفسه، ص 75.

(2) نادر كاظم: المقامات والتلقي، ص 402.

(3) عبد الفتاح كيليطو: المقامات، ص 22.

الراوي⁽¹⁾. فهذه الخاصية الفنية التي تغطي على المبنى الحكائي للمقامة، تعد من أهم عناصر تشكّل بنيتها الحكائية.

دون بنية التعرف لا توجد صورة متحوّلة ولا أقنعة، قد يوجد لقاء، ولكنه لا يحمل مفاجأة، لأنه ينبئ عن ماهيته وما يدور فيه من خلال السرد وحده. والسرد لن يقدم في هذه الماهية غير المعلومات المراد سردها على المتلقي. وهذا البناء الفني، إن تحقق بهذه الصورة فإنه يفقد المقامة أهم بنائها، وهي المفاجأة المستمرة مع كل لقاء، مما يبرز تكرار السفر وتكرار اللقاء وتكرار التعرف، وتكرار الأقنعة والتحوّلات وتنوع الخطاب، وتنوع الرسائل التي يقدمها البطل.

وهذا ما جعل كيليطو يؤكد على هذا الدور الذي تلعبه شخصية الراوي والبطل في العمل المقامي، حيث يرى إن اسم العلم للشخصيات ليس هو العلامة الوحيدة، بل إنها "تسمية متعددة تتغير تبعاً للدور الثيماتي الذي تؤديه الشخصية... ووراء الدور الثيماتي المتغير كل مرة، يبقى للشخصية استمرار هو اسم العلم، النواة الصلبة والراسخة التي ترجع إليها الدعوات غير الثابتة"⁽²⁾. ففي ظل العلاقة فيما بين قطبي المقامة (الراوي/البطل)، تكمن الخديعة، فهناك خادع ومخدوع، وبينهما يتشكل موضوع المقامة، فيتأثر الموضوع بعلاقة الخديعة، إذ يبدو مظهرين متناقضين: الأول، موافق للأساق الثقافية والتي توجب "إجرائياً أن نقرأ النصوص والأساق التي تلك صفتها، قراءة من وجهة نظر النقد الثقافي، أي أنها حالة ثقافية، والنص هنا ليس فحسب نصاً أدبياً وجمالياً، ولكنه أيضاً حادثة ثقافية"⁽³⁾. والثاني، مشوش لها، كأن يذهب إلى العبادة والزهد والحكمة في المسجد، ويدعو إلى شرب الخمر في المنزل أمام الراوي.

ومن خلال ذلك التناقض فيما بين الصورتين في المقامة الواحدة، وجراء هذا التلون في أكثر من صورة من مقامة إلى أخرى، يكون حسب ما ذهب إليه كيليطو لزوماً بل "ومن الحكمة أن يحصر النظر في (المنطق) الخاص بالمقامة، وكذلك في الأسرة التي تندمج فيها، والتي ليست بالضرورة مألوفة لنا"⁽⁴⁾.

(1) المصدر نفسه، ص 23.

(2) المصدر السابق، ص 22.

(3) عبد الله الغلامي: النقد الثقافي، ص 78.

(4) عبد الفتاح كيليطو: المقامات، ص 24.

4 - قراءة كيليطو للمقامة الكوفية:

يشكل كتاب (الغائب) محورا للدراسة النقدية التطبيقية لنص المقامة، وهي المقامة (الكوفية) للحري، وهو شكل من أشكال المحاور النقدية للتراث السري العربي، واستند إلى مكونات البنية بأدوات نقدية معاصرة، مستفاد من التحليل السري للسرد في بعض جزئياتها، مع عدم إغفال جماليات التلقي "التي تشكلت حول المقامات في مجال ثقافي محدد. وهو مجال ينطوي على شروط تاريخية خاصة، وضمن حدود زمنية معينة"⁽¹⁾. يختار كتاب (الغائب) بوحدة كنعن متكامل، ولعله الكتاب الوحيد، من مجموع أبحاث كيليطو الذي يختار هذه الخاصية في وحدة موضوعه وخصوصية تحليله.

لقد قسم الناقد كتابه إلى قسمين: القسم الأول يتضمن سبعة فصول، أما القسم الثاني فيتألف من تسعة فصول، ولعل مرد هذا التقسيم، هو تخصيص القسم الأول بمضامينه للبناء التقليدي للمقامة التي أرسى دعائمها الهندي، وسار الحري فيها على منواله مقلدا ومقتفيا. أما القسم الثاني فهو لتوضيح ذلك التحيز الذي انفرد فيه الحري عن سابقه، وتخرجه عن بعض التقاليد المرسومة للنص المقامي، وهذا ما عبر عنه الباحث في مستهل دراسته حيث يقول متحدثا عن المقامة: "إنها نسيج محكم يتعين علينا أن نفتق خيوطه ونفكها خيطا خيطا، ثم يتعين علينا أن نعيد تركيبه من جديد، ولا محالة أن النسيج الجديد سيكون موافقا للنسيج القديم ومخالفا له في آن"⁽²⁾.

لقد قسم متن المقامة إلى ثلاثة عشر وحدة سردية، ومع أنه من الصعب تعيين تلك المعايير التي اعتمدها الكاتب في هذا التقطيع، إلا أن ما هو واضح، هو أن كل وحدة سردية، هي تفصيل حكائي جزئي مطلق على نفسه، ومنفتح على ما بعده، وهذا ما يفرضه النسيج اللغوي للمقامة كما عبر عنه كيليطو، وهذا النسيج ينتج تعدد الدلالات، هذا التعدد الذي "لا ينبع من الكلمة في حد ذاتها.. وإنما من ارتباط الكلمة بكلمات قريبة أو بعيدة، كلمات تكون في النص المدروس أو في نصوص أخرى"⁽³⁾.

(1) نادر كاظم: المقامات والتلقي، ص 11.

(2) عبد الفتاح كيليطو: الغائب - دراسة في مقامة الحري - دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2007، ص 30.

(3) المصدر نفسه، ص 59.

من هذا المنطلق يعمد كيلىطو إلى قراءة هذه المقامة في ثقلها السردية، وكذا من خلال دوائر المعنى، التي ترتب عن ظهور كلمة مركزية، تحدث في سلسلة المعاني السابقة واللاحقة بعدا معنويا جديدا. (كالشمس والقمر)، (الليل والنهار)، يقول كيلىطو: "المقابلة بين ما هو متأصل (نور الشمس) وما هو سطحي (نور القمر) تعادل المقابلة بين الملكية المشروعة والملكية المغتصبة.. فالشمس كما رأينا، حق متلازم لها، وهي من جراء ذلك مكثفة بذاتها لا تحتاج إلى استمداد النور من أحد الكواكب المحيطة بها. أما القمر فهو عالة على الشمس ولا يمكنه الاستغناء عنها لأنه لا ينعم بالاكتماء الذاتي"⁽¹⁾. وقد زواج كيلىطو في إطار هذا التحليل بين تحليل الخفكي، والتحليل اللغوي الدلالي، لكن لا نكاد نلمس تمايزا فيما بين التحليلين، بل جاءت مقارنته وفق هذا المجال متعددة الأبعاد.

لقد امتاز كيلىطو في هذه الدراسة برؤية منهجية، تقوم على تحليل مجموعة من الثنائيات، وفحص البنيات التخيلية في السرد المقامي. كما يهتم بدراسة الذاكرة النصية المشكلة لخلفية المقامة المدروسة، فهي ليست دراسة سردية مخضعة، بل هي مع ذلك تهتم بإبراز التراكيب الدلالية الجزئية في النص المقامي والعمل على ربطها بدلالات أعم وأوسع، تكون بمثابة الخلفية الثقافية المؤطرة للمقامة، استنادا في ذلك بالخاصية التناسلية التي تدعمها. إن تقصي عبد الفتاح كيلىطو للعلامة اللغوية في السرد المقامي، فتح به عوالم من المرجعيات الثقافية، هذه المرجعيات كما ذكرنا في العنصر السابق لا يمكن التوصل إليها إلا بالاستعانة بالمدونات المعاصرة لفن المقامة، وهذه الدراسة بهذا المستوى تستلزم إخضاع النصوص للتأويل. فتحليل كيلىطو نستطيع أن نقول إنه تحليل سياقي، بمعنى إنه ينظر إلى النص بوصفه يشكل خيوطا من نسيج أعم هو الثقافة الحاضرة، فالمقامة شكل من أشكال الكتابات الموازية لها، والمحيط بها، والمتداخلة معها. فكل نص بهذا المفهوم هو تناس مع نصوص أخرى، مع ما له من تركيبة خاصة. وهذا ما دفع كيلىطو في محاولة تدعيم تفصيلات معاني المقامة، من خلال قراءة انعكاساتها في نصوص أخرى تنتمي إلى مجالات كتابية مختلفة، كنصوص (ابن المعتز) و(المرجاني) و(الحافظ) و(الهمداني) و(الشريشي).

(1) المصادر نفسها، ص 09.

إن عملية التحليل هذه هي تأكيد عملي للفرضية التي طرحها في كتابه «مقامات»، وتشكل الميزة الأساسية لتحليله، فهو على بساطته المتناهية، يعبر عن مدى الطرح، وقوة التوجه بالخطاب النقدي حول إشكاليات جديدة يتقاطع فيها راسي والثقافي، بفضل جدارة التأويل ونسقيته، كما تصل بين النصوص السردية ندمية في تقاطعاتها الثقافية مع النصوص الفكرية واللغوية والدينية.

لقد فتحت مقاربة كيليطو لهذه المقامة، مجالا لقراءة تأويلية، وهو تأويل يمكن مراجعته في إطار التأويل الثقافي، الذي لا يقتصر في مقارنته على الحدود الدلالية للغة الواصفة للنص، إذ إننا نجد فيه إلى جانب ذلك مثالا الحديث عن الليل، الذي أخذ منه في مسار التحليل، استحضار حديث السحار، في حكايات (ألف ليلة وليلة)، أي حضور الحكاية العجيبة جنبا إلى جنب مع الخرافة، والمقامة، والرابط الجامع بينهم، هو أنها أنواع سردية "لا تروى إلا في الليل.. لا ينبغي أن تروى إلا عندما تغيب الشمس، ولا أدل على ذلك من كون شهرزاد تتحدث بالليل وتسكت عن الكلام المباح عندما يلوح الصباح"⁽¹⁾. فبحث عبد الفتاح كيليطو للمقامة بوصفها نصا ثقافيا، فهي قراءة تأويلية، تفيد من معطيات السردية المعاصرة، وتروم إلى تأصيل البحث النقدي حول الموروث السردى العربى، بكل مقوماته وخصوصياته النوعية.

(1) المصادر السابق، ص 10.

أبو حيان التوحيدي وأفق الكتابة السرديّة: من "التنظير" إلى تشكيل النص السردى

محمد المسعودي⁽¹⁾

على سبيل التقديم:

هل يمكن الحديث عن وعي نظري سردي في التراث الأدبي والتقدي الذي خلفه أبو حيان التوحيدي؟ وهل من ملامح لوجود "كتابة نقدية" اعتنت بالسرد العربي في أعماله؟ وأي موقع لأبي حيان التوحيدي في خارطة الاهتمام بالسرد العربي ضمن مسار تلك الكتابات النقدية السابقة عليه أو المعاصرة له؟ وما ملامح هذا الوعي بوجود أنماط سردية أو "كتابة سردية" في أعمال أبي حيان؟ وما هي الأنواع السردية التراثية التي حظيت باهتمامه في انشغالاته النقدية والفلسفية، النظرية والتطبيقية على السواء؟ وهل شكل التوحيدي نصه السردى الخاص والمتميز في سياق "السردية العربية التراثية"؟ انطلاقاً من هذه الأسئلة -التي تثيرها، هنا، ولا ندعي الإجابة الشافية عنها- سنقارب ملامح تشكيل "النظرية السردية" لدى أبي حيان التوحيدي في بداياتها الجنينية، وفي أفق إرهابياتها بتشكيل "وعي نظري" بالسرد في منطلقاته الأولية، وبخاصة كما تمثلت في أهم كتبه، وعلى رأسها كتاب "الإمتاع والمؤانسة"، وفي نفس الآن سنقف عند كيفية تشكيل التوحيدي لنصه السردى من خلال الوقوف عند كتابه الأهم: "الإمتاع والمؤانسة".

إن من يقرأ متن التوحيدي لا بد أن يلفت نظره عنايته بالسؤال حول بعض الأشكال "الأنواع السردية" التي عرفها الأدب العربي منذ فجر تاريخه، أو راجت في

(1) باحث من المغرب.

عصره. وقد وقف التوحيدي عند بعض الأنواع التي اهتم بها باحثون آخرون في فترات سابقة على زمنه، وخاصة الجاحظ. ومن بين هذه الأنواع السردية نذكر الملح والنوادر باعتبارهما نمطين سرديين خالصين لهما مقومات وصيغ فنية خاصة، وقد فتح التوحيدي الباب لأول مرة للسؤال عن شرعية انتماء الليالي إلى السرد العربي، وإلى نوع الخرافة، بل إنه لم يقف عند تأكيد هذه الشرعية، وإنما اتخذ من بنية الليالي شكلاً لسرديته الخاصة في كتابه الشهير "الإمتاع والمؤانسة"، وفي هذا الكتاب ذات، بجده يبرهن للوزير ابن سعدان على أهمية "الليالي"، والدور الوظيفي الذي تؤديه لدى المتلقين (وخاصة الصبيان والنساء وعامة الناس)، وعلى الرغم من أن الموقف المعلن عنه تجاه الليالي لم يسلم من سلطة الإرث النقدي السائد في زمنه: الرفض لليالي، إلا أن أبا حيان بمكره النقدي وروحه المتمردة كان يقف إلى جانب الكتاب/الف ليلة وليلة ويبين عن طريق الإشارة أهميته. ويتضح الأمر أكثر حينما نجد "الإمتاع والمؤانسة" يتخذ بنية الليالي، كما ألقاها، أساساً لتشكيل نصه وشكله الفني، من جهة، كما يشغل بأحاديث الحياة اليومية وبالحكايات الشعبية وبالملاح والنوادر، وبالحديث عن الطعام والشراب ودور العرب في التاريخ وغيرها من الجوانب التي تجرّه نحو السرد والحكي، كما يشغل بالفلسفة والفكر وشتى أشكال المعرفة التي احتواها بين دفتيه، من جهة ثانية، وفي أفق سردي حكائي دائماً. ولعل هذه الهجانة في المعرفة التي كان يجرد التوحيدي ببعضها في مجالس ابن سعدان، إلى جانب ما أضافه للمكتاب بعدما حرره لأبي الوفاء البوزجاني المهندس، تؤكد أن السرد جوهر كل معرفة وكل مساءلة للوجود والحياة في خطابه الأدبي برمته.

وإن الناظر إلى تراث التوحيدي يلقي أغلب كتبه اتخذت بعداً سردياً حكائياً: الإمتاع والمؤانسة، المثالب (أخلاق الوزراء)، الصداقة والصديق، والإشارات الإلهية، وبعض الرسائل التي تركها ووصلتنا. إلى جانب المعرفة السردية واللمحات النظرية التي تخللت أعماله الأخرى، وعلى الأخص: المقامسات والبصائر والذخائر.

إذن، لتركز في البداية على تساؤلاته حول الأشكال السردية المتداولة في زمنه، واتر وجهة نظره فيها، ثم تنتقل إلى لمحاته الأخرى التي اتصلت بأشكال جديدة من الكتابة السردية التي برزت في زمنه، ومثلها، بدوره، من خلال إنجازاته السردية الخاصة، ومنه "الإمتاع والمؤانسة" نموذجاً للكشف عن سرديته.

1- نحو ملامح سردية عربية/تراثية (تساؤلات وإشراقات):

ترجع ملامح تشكّل وعي نظري بالسرد عند أبي حيان التوحيدي إلى كتاباته الأولى، وخاصة في مصنفه الضخم "البصائر والذخائر"، وهو الكتاب الذي ضم بين دفتيه أشكالا عديدة من النصوص الحكائية التي كانت رائجة في البيئات العربية، وتم تدوينها في كتب الأدب واللغة منذ بدايات عصر التدوين. وهكذا نجد الكتاب يحفل بمرويات متنوعة من أدب الأمثال والملح والنوادر والطرائف، وتتفا من المقامات والحكايات الشعبية. ولكن الجانب الذي يعنينا هو "الإشارات النظرية" حول هذه الأنواع التي ذكرناها، وكيف يمكن الانطلاق منها في رصد ملامح تشكّل وعي نظري "بالسرد والفنون السردية لدى أبي حيان التوحيدي".

ومن بين أهم هذه الفنون نجد النادرة (الملحة) التي تعد من أعرق فنون السرد العربي، ومن أهم مكونات ما نطلق عليه "طقس المؤانسة" الذي سنقف عند تعريفه لاحقا. والنادرة سرد مكثف لحادثة طريفة ساخرة، ترد غالبا في شكل خبر قصير، ويحدد التوحيدي في "البصائر والذخائر" بعض ملامحها بقوله: "ملح النادرة في لحنها، وحرارتها في حسن مقطعها، وحلاوتها في قصر متنها، فإن صادف هذا من الراوية لسانا ذليقا، ووجها طليقا، وحركة حلوة، مع توخي وقتها، وإصابة موضعها، وقدر الحاجة إليها، فقد قضي الوطر، وأدركت البغية"⁽¹⁾

يقف هذا النص عند خصائص النادرة وما يميزها عن غيرها من "أنواع سردية تراثية":

- اللحن في لغتها لأنها تنتمي إلى الموروث الشفهي/الشعبي.
- حسن مقطعها، بمعنى انتهائها بخاتمة غير متوقعة تكون مكمّنة قوتها.
- قصر متنها وكثافتها.
- حرارة خبرها وحلاوته وتميزه بالملاحة والجودة.
- ولا يكفي التوحيدي بوضع "خطاظة نظرية" لمكونات النادرة، بل يرسم أفقا لكيفية عرضها وتقديمها في سياق حديث المؤانسة مركزا على ما ينبغي أن يتميز به راويها/ساردها حتى يمتنع متلقيه ويحقق شروط "طقس المؤانسة" على أكمل وجه:

(1) أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر، تح. وداود القاضي، دار صادر، بيروت، 1988،

- الفصاحة

- طلاقة الوجه

- الحركة الرشيقية (الحلوة).

وبضيف إلى ذلك، أيضاً، شروطاً أخرى تضمن تلقي النادرة في أحسن الأحوال حتى يتفاعل المستمع معها وتحقق قصديتها وتذكر البغية المنوطة بها، وهي:

- توخي الوقت المناسب لإرسالها.

- واختيار سياقها في مسار حديث المؤانسة وما تقتضيه طقوس المجالسة.

- توخي مقدار الحاجة إليها وعدم الإفراط في روايتها.

وعن طريق هذه "الخطوط النظرية" العامة تستطيع النادرة القيام بوظيفتها الإبداعية والفنية في إطار "طقس المؤانسة" الحوارية/السردية الطابع.

وفي "المقاييسات"، يقول التوحيدي ناقلاً عن القومسي:

"قيل للقومسي: لم قيل النادرة لا ترد؟ فقال: كأن المعنى في هذا أن النادرة ليست مملولة، لأنها غير معهودة، ولا مرددة، فهي لا تستحق الرد. ألا ترى أنها تعهد إذا ندرت، وذاك حدثان تقدمها، ولها حرمة الغريبة، وذمام الزائرة البعيدة، فهي لذلك ليست كأخرى قد عُهدت، ومُلت، وقُليت".⁽¹⁾

تضيف هذه القولة خصائص أخرى إلى المكونات التي وقف عندها في "البصائر والدخائر"، ومن أهم ما تمتاز به النادرة، حسب هذا الرأي المنسوب إلى القومسي، أنها تتميز بالندرة أي أنها غير معهودة، وأنها تتميز بالغرابة والطرافة، وأنها غير مكرورة ولا مملولة. وبذلك تندرج في الحديث المؤنس الذي يكون "طقس المؤانسة/المجالسة"، وهو ما أطلق عليه التوحيدي: "الحديث الحسن الذي لا يعمل"، وبذلك تكون النادرة من أهم "الأنواع السردية التراثية" التي يرام بها إمتاع المسرود له والترويح عنه من جهة، ومن جهة ثانية تؤدي نفس الوظيفة بالنسبة إلى قارئ الكتاب ومتلقيه. ومن خلال هذا الإطار النظري الذي حدده التوحيدي للنادرة نكتشف أنها مكون أساس من مكونات "الإمتاع والمؤانسة" إلى جانب ثلاثة أنواع سردية أخرى، وهي الخرافة والمثل والحكمة. هذه الأنواع التي شكلت حديث المؤانسة، ووجدت بين السارد/المرسل

(1) أبو حيان التوحيدي، المقاييسات، تح. محمد توفيق حسين، دار الآداب، بيروت، 1989، ص 236.

(التوحيدي)، وبين المسرود له/المتلقي (الوزير ابن سعدان) اللذين امتثالا، كما سنيين لاحقا، لطقس سردي عريق في "السردية العربية" له قواعد الجمالية وسياقاته المعرفية ووظائفه الأدبية، وهو "فن المؤانسة/المجالسة".

وبعدما عرفنا بالإطار النظري للمنادرة، نقف عند الفرش النظري الذي وضعه التوحيدي لنوع آخر سردي تراثي، وهو الخرافة التي تعد من الأنواع السردية التي يقوم عليها "حديث المؤانسة". يقول في "البصائر والذخائر": "الخرافة الحديث الحسن يكاد يجهل محدثه".⁽¹⁾

ويقول في "الإمتاع والمؤانسة" مشيرا إلى الخرافة/الحديث: "ولفرط الحاجة إلى الحديث.. وضع فيه الباطل، وخلط بالخال.. ولا يؤول إلى تحصيل وتحقيق مثل (هزار إفسان) وكل ما دخل في جنسه من ضروب الخرافات..".⁽²⁾

إن الخرافة، استنادا إلى التعريفين، تعني الحديث الحسن الذي وضع فيه الباطل وخلط بالخال الذي لا يؤول إلى تحصيل حقيقي. أي أنه ذلك الحديث الذي يتميز بالخيال المفرط وبالإيهام المغرق في الاستحالة والبعد عن الواقع. وبذلك فإن أبا حيان في هذين التعريفين يتحو إلى تعريف الخرافة من خلال سماتها وأهم مكوناتها، وهي الغرابة التي تعني البعد عن الواقعي واستحالة تحقق ما يتضمنه نص الخرافة في الحياة الملموسة. ونلاحظ أن التوحيدي، يشير في هذا السياق، - بخاصة في القولة الثانية - إلى (هزار إفسان)، وهي النواة الأولى لنص "ألف ليلة وليلة"، كما يشير ابن النديم في فهرسه. وقد أدرج هذا الكتاب في نوع الخرافة مما يؤكد وجود وعي نظري لديه ولدى معاصريه وسابقيه بوجود أنواع سردية، من بينها الخرافة.

ولا يكتفي التوحيدي بتعريف مكونات الخرافة وأهم سماتها، بل إنه يحدد في "المقابسات" موضوعات الخرافة ومداراتها المتخيلة في أربعة مجالات، يقول: "الخرافات توجد من أربعة أشياء، وهي: عجائب البحر، وحديث السحر، وحديث العشق، وحديث الجن".⁽³⁾

(1) البصائر والذخائر، مرجع مذكور، ج. 5، ص 120.

(2) أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تج. أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ت)، ج. 1، ص 23.

(3) المقابسات، مرجع مذكور، ص 227.

وعلى الرغم، من أن موضوعات الخرافة، لا تحدّ إلا أن تركيز هذه القولة على الموضوعات الأربعة تكشف عن أهم مدارات الخرافة وثماتها العليا. إنها لا تخرج عن الحديث في عجائب البحر وغرائبه وارتباطه بالغامض والمجهول، وعن حديث السحر الذي لا يقل التباسا وغموضا عن عجائب البحر في اتصاله بتحول الشخص وتبدل أحواله وتغير حقائق المنطق، وحديث العشق الذي لا يخلو، بدوره، من غرابة وعجب إلى حد استحالة تصديقه، أحيانا؛ وأخيرا حديث الجن بما يكتسره من حالات إدهاش ورعب وخوف، وما يتصل به من تحول وتغير في طبائع الأشياء. ألا يقف التوحيدي، بهذا التحديد، عند أهم ملامح "السرد الفانتاستيكي" كما ستقنتها الدراسات الغربية الحديثة؟ ألا تعدّ هذه الإشارات الموجزة والثاقبة إرهاضا بحضور وعي نقدي لدى أجدادنا بالسرد وبخصائص بعض الفنون السردية المتداولة في زمنهم؟

أمّا النوع الثالث الذي وقف عنده التوحيدي، فهو المثل الذي يعد مكونا آخر من مكونات "طقس المؤانسة"، وهو من الأنواع الأدبية السردية التي بين التوحيدي أهميتها في السردية العربية. خاصة أن الأمثال اقترنت دائما بحكاية تكون وراء ضرب المثل وإيراده. ويحدد التوحيدي سمات المثل بقوله: "أمّا بلاغة المثل فأن يكون اللفظ مقتضيا، والحذف محتملا، والصورة محفوظة، والمزمى لطيفا، والتلويح كافيا، والإشارة مغنية، والعبارة سائرة".⁽¹⁾

تحصر هذه القولة سمات المثل وخصائصه في سبعة عناصر، وهي:

- 1- وجازة اللفظ، 2- احتمال الحذف، 3- حفظ الصورة، 4- استعمال الرمز، 5- القصد اللطيف، 6- الإشارة الدالة، 7- شهرة العبارة وانتشارها.

تعمل هذه السمات طبيعة المثل مبرزة أهم ما يكون بينه النصية: الإيجاز في التعبير وكثافة دلالات ورمزياتها، وإشارته الموحية المتعددة الأبعاد، شهرة محتواه وانتشارها، وقصدية اللطيفة التي تتمثل في المغزى المراد منه. وهذه الشاكلة يستطيع المثل حفظ الصورة المعطاة عن العالم الخارجي وينقل بحيرة الإنسان ونهاره. ولا ينبغي أن نغفل في هذا السياق الإشارة إلى أن الجذر اللغوي للمثل يرتبط بالوصف والتصوير والتشبيه، ومن ثم يلتحم المثل بهذه الآليات الفنية ويصبح من مكونات الكتابة، كما أنه مكون أساس من مكونات "طقس المؤانسة". وهكذا نجد الأمثال جزءا لا يتجزأ

(1) الإمتاع والمؤانسة، ج 2، ص 141.

سرد في "الإمتاع والمؤانسة"، ويؤكد أبو حيان حضور المثل في متنه السردى
مكتوب، وفي "لياليه" التي سامر بها الوزير ابن سعدان، يقول:

ورسم بجمع كلمات بوارع، قصار جوامع، فكتبت إليه أشياء كنت أسمعها من
أهل العلم والأدب على مر الأيام في السفر والحضر، وفيها قرع للحس، وتنبيه
مغفل، وإمتاع للروح، ومعونة على استفادة اليقظة، وانتفاع في المقامات المختلفة،
ومثل لتجارب المختلفة، وأمثال للأحوال المستأنفة⁽¹⁾.

تقف هذه القولة عند وظائف المثل، إلى جانب تحديدها لخصائصه، التي يؤديها
في إطار "طقس المؤانسة"، وبالنسبة إلى فائدته بالنسبة إلى المتلقي، فتؤكد هذه القولة
أن مثل يتميز بقصر متنه وكثافته، وأنه كلام بارع يمثل تجارب الإنسان التي يعمل
حتى تركها للأجيال المقبلة، وأنه أمثال/استحضار لمحتوى المثل ينطبق على الأحوال
شبيهة المستأنفة، أما الوظائف التي حددها التوحيدي للمثل، فتسوقها فيما يلي:

- قرع الحس الإنساني وتحريكه

- تنبيه للعقول وتحفيزها على التفكير والتدبر

- إمتاع للروح

- إيقاظ للبصائر وتنوير للوعي

- الانتفاع منه في المقامات والمواقف المختلفة.

بهذه الكيفية تبين هذه القولة أهمية المثل وما يكتزنه من تجارب الناس، وما يمكن
أن يؤديه من دور في جعل من يطلع عليه على معرفة بالحياة وتبصر بها ووعي بما
يجري من حوله. وهذه الشاكلة، أيضا، يؤكد التوحيدي ثلاث سمات تميز المثل:
اختزانه الخبرة، تحقيقه متعة للمتلقي (المستمع-القارئ) - إفادته للناس وتوعيتهم
بالحياة. وعبر الوقوف عند هذه السمات نرى أن المثل يشكل عنصرا جوهريا في
سياق "طقس المؤانسة" السردى/الحواري، وهو يتوجه به إلى المسرود له الذي يعد
هدفا رئيسا في عملية الحكى والسمر.

والناظر في "الإمتاع والمؤانسة" يجد الأمثال تتخلل كل لياليه وتشكل مكونا هاما
من مكونات حديث المؤانسة. وقد تشكلت ليلة من ليالي الإمتاع من سرد الأمثال
وروايتها، وهي الليلة التاسعة عشرة التي شهدت بقدرة المثل على تحقيق المتعة ومد

(1) المرجع نفسه، ج. 2، ص 61.

المتلقي بالفائدة. وقد عبر المسرود له الوزير (كما ينقل التوحيدي على لسانه) عن إعجابه بما استمع إليه ومتعته بما سرده التوحيدي عليه من أمثال، يقول:

".. ما علمت أنّ مثل هذا الحجم يحوي هذه الوصايا والملح، وهذه الكلمات الغر ما فيها ما لا يجب أن يُحفظ، والله كأنها بستان في زمان الخريف، لكل عين فيه منظر، ولكل يد منه مقطع، ولكل فم منه مذاق. إذا فرغت فاضف لي جزءاً أو جزءين أو ما ساعدك عليه النشاط، فإن موقعها يُحسن، وذكرها يُجمل، وأثرها يبقى، وفائدتها تُروى، وعاقبتها تُحمد".⁽¹⁾

تكرر هذه القولة على لسان الوزير ذكر خصائص المثل التي سبق أن حددتها التوحيدي، وتبين أن هذا النوع الأدبي السردى غرضه نقل العبر المستفادة من تجارب الآخرين، وأن تمثلها يجعل عاقبة الممثل لمحتواها محمودة، وأن ذكرها في سياق الحديث يجعل صاحبه يبرز وعيه ومعرفة، وأن موقعها في النفوس دائماً حسن طيب، وأن أثرها في النفوس يبقى ويستمر، ولذلك، فهي تنقل وتروى.

أما النوع السردى الآخر الذي اهتم به التوحيدي، وشكل إلى جانب الأنواع السابقة "طقس المؤانسة" فهو الحكمة التي تتقاطع سماتها مع بعض المكونات السابقة، وتتماهى الحكمة مع المثل لأنها من معدن واحد، ولأنّ خصائصهما متقاربة، يقول التوحيدي على لسان الوزير:

"يعجبني من جملة الحكم الأمثال التي يضربونها، والعيون التي يستخرجونها، والمعاني التي يقربونها".⁽²⁾

تبين هذه القولة أنّ الحكمة والمثل يشتركان في التعبير عن الخبرة الإنسانية ونقلها من خلال محتوى سردي تمثيلي عبر كثافة عبارتهما وبلاغتهما الإشارية، ومن خلال الدرر التي يستطيع الفلاسفة والحكماء استخلاصها، والمعاني التي يرمون إلى تقريبها من المتلقي. وحينما يتحدث التوحيدي عن الحكمة يوسع دائرتها لتشمل الحكم الفلسفية التي حظيت بدور بارز في تكوين خطاب المؤانسة، وكان المسرود له الوزير يحثه على إيرادها والإكثار من روايتها، فيسرد عليه الكثير من حكم الفلاسفة وأمثالهم، من مثل قوله:

(1) المرجع نفسه، ج. 2، ص 69.

(2) الإمتاع والمؤانسة، ج. 2، ص 89.

"البدن للنفس من مثل الدكان للصانع، والأعضاء بمنزلة الآلات، فإذا انكسرت آلات الصانع وحرب الدكان وانهدم، فإن الصانع لا يقدر على عمله الذي كان يفعله إلا أن يتخذ دكانا آخر، وآلات جديداً آخر". (1)

والمأمل، في هذه الحكمة الفلسفية، يجد الطابع السردى يطغى عليها، كما يلاحظ أنها صيغت في إهاب مثل يتصور بدن الإنسان دكاناً، والنفس صانعاً، يترده على دكانه ليعمل ويشغل، وأن أدواته هي الأعضاء التي ينبغي أن يهتم بها الإنسان حتى لا تعطب وتخرّب، وبالتالي يعجز الصانع عن عمله ولا يجد أمامه إلا البحث عن دكان آخر وأدوات جدد ليستمر في وجوده وليواصل عمله. وعبر هذه التفاصيل المختزنة في الحكمة/الأمثلة يحقق النص المتعة والفائدة للمتلقى. وعبر هذه الحكم يحقق "طقس المؤانسة" سرديته ويضمن استمرار التواصل بين السارد/التوحيدي وبين المسرود له/الوزير. وبهذه الكيفية تنضوي الحكمة ضمن الحديث المؤنس الذي يراد به وصل جبل الحوار بين طرفي المؤانسة السارد والمسرود له. ونظراً إلى أهمية الحكمة في تشكيل خطاب المؤانسة، يقول التوحيدي عنها:

"الحكمة نسبتها فيها، وأبوها نفسها، وحجتها معها، وإسنادها متنها، لا تفتقر إلى غيرها، ويفتقر إليها، ولا تستعين بشيء ويستعان بها". (2)

إن الحكمة، حسب النص، متن له خواصه الأسلوبية التي تنبع من داخله وتدل عليه. ومن ثم، فهو لا يحتاج إلى إسناد ولا يفتقر إلى غيره، بينما يفتقر كل خطاب إليه، وبهذا تعد الحكمة مكوناً هاماً من مكونات السردية العربية، وجانباً هاماً من جوانب تشكيل "طقس المؤانسة"، ولذلك كان المسرود له/الوزير عادة ما يجسد رأيه في الحكم التي يسوقها التوحيدي، ويعبر عن متعته بمثل قوله: "... هذا كلام شريف في أعلى ذروة الحكمة..."، وقوله أيضاً: "هذا كلام يارح من صدر واسع، وأحب أن تزيدني من نمطه...".

من خلال ما سبق نرى إلى مدى الوعي النظري في كتابة التوحيدي بوجود أنواع أدبية سردية اعتبرت من أسس مكونات كتاب "الإمتاع والمؤانسة" في شكله الأولي الذي كان شفهيًا جرى في إطار حديث السمر، أو ما نطلق عليه "طقس

(1) نفسه، ص 90.

(2) البصائر والذخائر، مرجع مذكور، ج 8، ص 67.

المؤانسة"، ولعل هذا الوعي الذي أبقى إلا الإمساك بخصائص النادرة والخرافة والمثل والحكمة يكشف عن إدراك لخصائص أنواع سردية عرفها تراثنا العربي منذ فجر تاريخه مما أهل التوحيدي ومن سبقه من باحثين ومفكرين وأدباء من الحديث عن سماتها ووظائفها الأدبية والتداولية.

بعدها وقفنا عند تصور التوحيدي عن بعض "الأنواع السردية" التي شكلت بنية كتابه "الإمتاع والمؤانسة"، وشكلت "طقس المؤانسة" الذي يعد نوعاً أدبياً سردياً شفهي الإنجاز، لا بأس قبل الوقوف عند مفهوم السرد لدى أبي حيان والبحث عن تجليات سرديته في كتاب "الإمتاع والمؤانسة" من التعريف بـ "فن المؤانسة" وبالخصائص التي تتميز بها في السردية العربية، وهو الفن الذي قام على أساسه الكتاب الذي نشتغل به.

جاء في لسان العرب في مادة "أنس": "الأنس: خلاف الوحشة، وهو مصدر قولك أنست به أنسا وأنسة (..) والأنس والاستئناس هو التأنس (..) والأنس عندهم هو الغزل (..) وفلان ابن إنس فلان أي صفيه وأنيسه وخاصته. يقال: هذا جدتي وإنسي وخلصي وجلسي. أنست به إنسا ولا يقال أنسا إنما الأنس حديث النساء ومؤانستهن (..) وجارية أنسة: طيبة الحديث (..) أنس الشيء: أحسه. أنست بفلان أي فرحت به (..) الأنيسة والمأنوسة: النار، ويقال لها السكن لأن الإنسان إذا أنسها ليلاً أنس بها وسكن إليها وزالت عنه الوحشة".⁽¹⁾

ترتبط المؤانسة، انطلاقاً من هذا القرش المعجمي، بالحديث الحسن (ومن أهم موضوعاته: الغزل) الذي يراد به طرد الوحشة وطمأنة النفس وتسكينها، كما ترتبط بالجلس الثجالي والمؤنس الذي يبعث الفرح لدى النديم عبر حديثه الطيب، وما أن الأنس يتصل بالنار التي تذهب وحشة الليل، أيضاً، فإنه يرتبط بفن المسامرة وبالسمر الذي يعني حديث الليل خاصة، ولذلك نعت التوحيدي حديثه إلى الوزير في "إمتاعه ومؤانسته"، بأنه سمر:

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر/دار بيروت، 1955، ج. 2، ص 12 - 16.

"ومر بعد ذلك في عرض السمر..."⁽¹⁾

وبذلك يؤكد التوحيدي أن حديثه شكل عنصرا جوهريا في إطار "طقس المؤانسة" الذي كان سمرًا يتم خلال ليالٍ متتالية جمعت بالوزير قاربت أربعين ليلة. وقد أورد التوحيدي استنادا إلى الرواية خصائص تحدد "فن المؤانسة"، كما نرى في حديثه عن عبد الملك بن مروان على لسان مالك بن عمارة اللخمي الذي يصف طبيعة الحديث المؤانس:

".. كنا نخوض في الفقه مرة، وفي الذكر مرة، وفي أشعار العرب وآثار الناس مرة فكنت لا أجد عند أحد (..) ما أجده عند عبد الملك بن مروان من الاتساع في المعرفة والتصرف في فنون العلم والفصاحة والبلاغة، وحسن استماعه إذا حدث، وحلاوة لفظه إذا حدث، فخلوت به ليلة فقلت: والله إني لمسرورك لما أشاهده من كثرة تصرفك وحسن حديثك، وإقبالك على جليسك..."⁽²⁾

ويقول، أيضا، في نص آخر: "أمتع الجلساء الذي إذا أعجبته عجب، وإذا فكته طرب، وإذا أمسكت تحدث، وإذا فكرت لم يملك..."⁽³⁾

يقف هذان النصان عند خصائص "طقس المؤانسة" ومكوناته بشكل واضح، ويضعان استراتيجيات بينة لهذا النمط من الصياغة السردية الشفاهية/الكتابية، وخاصة أن التوحيدي كان يدرك أهمية نقل هذا الطقس التداولي المباشر إلى أفق الكتابة الذي يتطلب، إلى جانب ما يتطلبه حديث السمر، آليات أخرى يستدعيها السرد ويقتضيه النص المكتوب.

ففي النصين السابقين نجد الحديث يركز، من جهة، على مكونات حديث "طقس المؤانسة" وما يجب أن يتسم به من سمات، كما يركز على معطيات تتصل بعملية الإرسال والتلقي نظرا إلى أن "المؤانسة" فن يقوم على حوار وحديث يدور بين مرسل/سارد وبين مسرود له/مطلق يشتركان في تشكيل نص شفهي قوامه الفائدة والمتعة، ومن ثم نجد أن هذا الحديث ينبغي أن يتميز بالخصائص الآتية:

1- أن يتسم بحلاوة اللفظ وأن يكون فصيحًا بليغا.

(1) الإمتاع والمؤانسة، مرجع مذكور، ج. 1، ص 206.

(2) المرجع نفسه، ج. 2، ص 70.

(3) المرجع نفسه، ص 147.

- 2- أن يشير إعجاب المستمع/المسرود له وأن يفككه ويظهره.
 - 3- أن يتميز بتنوعه المعرفي وغناه السردي الذي يجذب المتلقي.
 - 4- أن يتوفر على المتعة والجمال الفني (الحسن).
- وقد مر بنا كيف أكد التوحيدي -أثناء تعريفه للخرافة- أنَّ الحديث معشوق الحسن، ولهذا يولع به الناس جميعا، وخاصة الصبيان والنساء، لما يتوفر فيه من متعة وقدرة على الفائدة، إضافة إلى تحقيقه للأنس المطلوب في سياق "المؤانسة".
- هذا فيما يتعلق بخصائص نص/حديث المؤانسة، أما شروط التواصل وخاصة في جانب التلقي/الاستفادة من الحديث، فيركز التوحيدي على العناصر الآتية:

- 1- الإعجاب بالحديث والتفكه به،
 - 2- التحدث إذا صمت المرسل/الراوي،
 - 3- التروي عند تفكير المرسل،
 - 4- حسن الإنصات للحديث،
 - 5- عدم الإعراض عن المرسل.
- أما شروط الإرسال/الرواية والحديث فتتمثل في الأسس الآتية:

- 1- حلاوة الكلام،
 - 2- اتساع المعرفة وتنوعها،
 - 3- الفصاحة والبلاغة.
- أما ما يشترك فيه المرسل/الراوي مع المرسل إليه/المسرود له هو:

- 1- الإقبال على الناسم.
 - 2- تداول الحديث بينهما.
- هكذا تصبح المؤانسة طقسا تفاعليا بين طرفين يتناوبان حديث الأنس، المرسل يسرد والمرسل إليه يوجه دفعة الحديث ويثير الأسئلة التي تحفز الراوي على متابعة الحديث والتفنن في إيراد ألوانه، كما أن المسرود له/المرسل إليه لا يكتفي بذلك، بل يتحدث، بدوره، ويبدلي بدلوه في الحديث من خلال التعليق، أو الرواية، أيضا، وبذلك يمتد نَفَس "حديث المؤانسة"، كما سيمتد نفس النص المكتوب ويتخلق من خلال تفاعل المتحاورين وبذلك يحقق المتعة للقارئ ويمده بالفائدة، كما حقق لذة الأنس بين طرفي المؤانسة.

وبما أن "طقس المؤانسة" هو الأساس الذي شكل كتاب "الإمتاع والمؤانسة"، واعتباره فنا سرديا تراثيا له قواعده الجمالية الخاصة، فإنه يكتسي طابع النوع الأدبي أو بالأحرى يعد فنا شفهييا له مقوماته المقصورة عليه، وهذا ما تفتن إليه التوحيدي وبينه في قوله مخاطبا الوزير:

"أيها الوزير اصطناع الرجال صناعة قائمة برأسها، قل من يفي بربها، أو ينأى لها، أو يعرف حلاوتها، وهي غير الكتابة التي تتعلق بالبلاغة...".⁽¹⁾

يؤكد هذا النص أن "طقس المؤانسة" الشفهي هو صناعة/فن لها مكوناتها وقواعدها التي تميز عن الكتابة، وهي تراعي وجود مرسل ومرسل إليه يتجادلان أطراف الحديث الممتع، كما بينا أعلاه.

ويقول الوزير مخاطبا التوحيدي، وقد انتبه إلى مقدرة السردية:

"هذا فن حسن، وأظنك لو تصديت للقصاص والكلام على الجميع [أي الناس/العامة] لكان لك حظ وافر من السامعين العاملين، والخاضعين والمخافين".⁽²⁾

نتبين من خلال هذا الكلام أن التوحيدي قد استطاع إتقان فن المؤانسة، ولذلك أثار إعجاب الوزير ابن سعدان الذي دعاه إلى أن يتخذ القص/السرد على الناس وسيلة للتواصل مع الآخرين، لأنه بالتأكيد سيسلب ألبابهم ويشير اهتمامهم.

بعدها وقفنا عند خصائص "طقس المؤانسة" كما عرفه التوحيدي ووقفنا عند الإرهافات الأولى التي أدلى بها أبو حيان في سياق تحديد ملامحه، لننتقل إلى جانب هام من جوانب بحثنا هذا، ويتعلق الأمر بالسرد في "الإمتاع والمؤانسة".

إذن ما مفهوم السرد عند التوحيدي؟ وما هي الأسس التي استند إليها لتشكيل سردية "الإمتاع والمؤانسة"؟

(1) الإمتاع والمؤانسة، ج. 3، ص 212.

(2) المرجع نفسه، ج. 1، ص 225.

2- السرد في "الإمتاع والمؤانسة": سؤال الواقع: الخبر والمشهد

يعد السرد من المكونات الأساس التي يقوم عليها "طقس المؤانسة"، من ثم يستحيل دراسة نص "الإمتاع والمؤانسة" إلا بالنظر إليه باعتباره وحدة نوعية لا يمكن الفصل بين أجزائها، لأنّ الأساليب السردية التي تعتمد عليها "الأنواع" التي تشكل هذه الوحدة من المشترك الذي يصعب التمييز فيه بين نوع وآخر. ومن المشتركات البارزة السرد بتقنياته الأسلوبية المتنوعة. وقبل تحديد طبيعة السرد عند أبي حيان التوحيدي، أي قبل البحث في الآليات التي تشكل هذا المكون الجمالي وتبرز طبيعته، يحسن بنا أن نحدد مفهوم السرد عند أبي حيان بعامة، قبل الوقوف عند بعض مكوناته بخاصة.

2-1- مفهوم السرد عند التوحيدي:

جاء في لسان العرب: "السرد في اللغة مقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعاً. سرد الحديث ونحوه يسرده سرداً إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له (..) والدرع مسرود ومسرودة (..) وقيل سردها: نسجها، وهو تداعيل الخلق بعضها في بعض" (1).

نقف، من خلال هذا الفرش المعجمي، عند دلالة لفظة "سرد" المتعددة:

1- الاتساق

2- التتابع

3- جودة السياق

4- النسج

5- الترابط.

تشير هذه الدلالات المعجمية العامة إلى طبيعة الحديث المسرود وتقف عند بعده الشكلي، ومن ثم تحصر سماته الأسلوبية في تلك النقاط الخمس التي أسند بعضها إلى كلمة "القص"، وإن أضافت هذه الأخيرة بعض الزائعات الأسلوبية الأخرى للحديث المسرود. يقول صاحب اللسان في مادة "قصص":

(1) ابن منظور، لسان العرب، مرجع مذكور، ج.3، ص 211.

".. يقال: قصصت الشيء إذا تتبعته أثره شيئاً بعد شيء، ومنه قوله تعالى: "وقالت لأخته قصيه"، أي اتبعي أثره (..) والقصة: الخبر وهو القصص. وقص علي خبره يقصه قصاً وقصصاً: أوردته. والقصص: الخبر المقصوص (..) والقصص بكسر القاف: جمع القصة التي تكتب. القص: القطع أو تتبع الأثر (..) وتقصص الخبر: تتبعه. والقصة: الأمر والحديث (..) والقص: البيان (..) والقاص: الذي يأتي بالقصة على وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظها (..) وقيل: القاص يقص القصص لإتباعه خبراً بعد خبر وسوقه الكلام سوقاً..." (1).

يتبين من خلال هذا النص أن "القص" يجتمع مع "السرد" في الدلالة على تتابع الحديث والإخبار عن الأمر من خلال تتبع تفاصيله وأجزائه وسوق الأخبار خبراً بعد خبر سوقاً، كما يشتركان في دلالتهم على الجودة والترابط والنسج: البيان، بمعنى أنهما يتفان عند طبيعة النص السردي الذي ينبغي الذي ينبغي أن يتسم بالترابط والتتابع والتواشج المنطقي بين أجزائه، كما ينبغي أن يتوفر على القدرة البيانية والجودة في السياق حتى يؤدي وظيفته الإبداعية والجمالية. وهذه القدرة أنيطت باللغة التي تنقل المعنى وتصور أفعال الشخصيات عبر الإخبار المتتالي.

وإذا كانت مادة "سرد" المعجمية وقفت فقط عند هذه السمات التي ينبغي أن يتميز بها الحديث السردي "الجيد"، وشاركتها مادة "قصص" في الدلالة عليها، فإن هذه الأخيرة فصلت طبيعة هذا "الحديث". وهكذا أضافت بعض المكونات الأخرى التي ينبغي أن يتميز بها "السرد"، من مثل الإخبار عن أمور، أي عن أحداث أو عن وقائع أو حوارات تتعلق ببعض الشخصيات.

من خلال ما تقدم تبين أن السرد هو اللغة المكتوبة أو المروية شفاهاً التي يجب أن تتسم بالاتساق والتتابع والترابط والتواشج بين أجزائها، لأنها تنقل حدثاً أو مجموعة أحداث متعلقة بشخصيات أو بشخص واحد من صورتها الواقعية أو الخيالية إلى صورتها اللغوية، شريطة توفر الجودة والبيان في الأسلوب الذي يجسد تلك الأحداث ويصور الشخصيات. هكذا يتضح أن المعنى المعجمي قد وقف عند خصائص السرد ومكوناته وبعض سماته التي استمدتها من المعنى اللغوي المتداول، ومن استقراره الظاهرة الأدبية أساساً، الشفهية والمكتوبة على

(1) المرجع نفسه، ج. 7، ص ص 74-75.

السواء. وهكذا يتبين أن القص والسرد يردان بمعنى واحد، ويدلان على الأمر نفسه.

وبالعودة إلى أبي حيان التوحيدي في كتاب "الإمتاع والمؤانسة" نجد أنه يستعمل لفظة "سرد" للدلالة على المكونات والسمات نفسها التي حددناها انطلاقاً من ربطه بالقص وطقوسه. وهذا ما يركي قولنا بترابطهما وإشارتهما إلى الأمر نفسه. يقول التوحيدي متحدثاً عن أبي سليمان المنطقي:

"هذا منتهى كلامه على ما علقه الحفظ، ولقنه الذهن، ولو كان مأخوذاً عنه بالإملاء لكان أقوم وأحكم، ولكن السرد باللسان لا يأتي على جميع الإمكان في كل مكان".⁽¹⁾

يستعمل التوحيدي لفظة "سرد" للدلالة على الحكى والقص والإخبار عن حديث أبي سليمان المنطقي، وهو في أثناء ذلك يؤكد عدم قدرة الذهن على استيعاب كل ما يرد عليه من حديث شفهي، ومن ثم يصعب عليه نقل وتصوير ما يرويه المتكلم، بينما تستطيع اللغة المكتوبة إيصال المراد، وبذلك يحسم موقفه لصالح الكتابة. وهذا ما يتأكد بنص آخر، يقرر فيه تقويمه لما رواه على مسامع الوزير ابن سعدان، وإخضاعه لقوانين الكتابة وشروطها. يقول متحدثاً عن كتاب "الإمتاع والمؤانسة":

".. وسردت في حواشيه أعيان الأحاديث التي خدمت بها مجلس الوزير ولم آل جهداً في روايتها وتقويمها"⁽²⁾

هكذا يؤكد التوحيدي ضرورة تحميل وإتقان النص السردي المكتوب حتى يتمكن من القيام بالدور المنوط به فيها وإبلاغها، فيؤكد ارتباط السرد برواية الحديث متسقاً متتابعاً يتلو بعضه بعضاً حتى تتكون الصورة المتكاملة عن "طقس المؤانسة" وطبيعة حديثه المؤنس/الممتع. وكما أكد ضرورة تحميل النص السردي وإتقانه، أكد أيضاً ترابط السرد بالحدث الذي يجعله مكوناً من المكونات الأساس التي يقوم عليها "القص" إلى جانب "الخبر". ويبدو ذلك من خلال النص الآتي الذي علق به على مجموعة من الأحداث التي تنسم بالخضوع للاتفاق والعرضية وغياب المنطق. يقول:

(1) الإمتاع والمؤانسة، مرجع مذكور، ج. 3، ص 144.

(2) المرجع نفسه، ج. 2، ص 13.

"هذا سرهناه لسبب الأمر الذي يبدو من ظهر جنان، والعارض الذي يبرز من
غير نوههم" (1) أي أنه سر ذلك الأحداث لانعاقها في العرضية، وعدم موضوعها لعلل
منطقية يتركها للمرء بسهولة ويصر.

بعدما وقفنا عند مفهوم السرد بصفة عامة، وراينا كيف يتحدد في أبعاده
الكلية، ووجدنا أنها حيان يشغل لفظة "سرد" للدلالة على الأمر ذاته المرتبطة بكلمة
"نص"، نصل إلى نقطة أخرى في البحث ترتبط بطبيعة السرد عنده، باعتباره آلية
أسلوبية تتصل بالغة وأدواتها الإبداعية والفنية.

2-2- مكونات السرد في "الإمتاع والمؤانسة":

2-2-1- الخير:

يعتبر الخير من المكونات الأساس التي يقوم عليها سرد أبي حيان، فهو بمثابة
أنواء التي تلف حولها لحمة السرد. ويؤدي الخير وظيفة إبداعية جمالية تعد بؤرة السرد
ومداره. إذن ما هو الخير؟ وما هي طبيعته؟ وكيف يتجلى في كتابة التوحيدات؟
جاء في لسان العرب: "الخبر: ما أتاك من نيا عمن تستخبر (...) والخبر: النبأ،
والجمع أخبار (...) وخبره بكذا وأخبره: نبأه، واستخبره: سأل عن الخبر وطلب أن
يخبره (...) فخير الخبر واستخبر إذا سأل عن الأخبار ليعرفها وأخبره خبره: أنبأه ما
عنده (...) والمخير خلاف المنظر" (2).

يتبين من خلال التعريف أن الخبر يعني النبأ، وبذلك يختص بالدلالة على القول
الذي يفيد المتلقي ما لم يكن عنده من خبر. وهو يقابل المشاهد أو المنظر - بتعبير
ابن منظور - وعلى هذا يكون الخبر هو القول الذي ينقل المشاهد، لكنه غير الشيء
الذي ينقله. وبما أن تعريف ابن منظور قد ركز على المرئي، فهو يشير إلى علاقة الخبر
بنقل الحدث والفعل بما أنهما محسنان ومرئيان (3) ولعل هذا الأمر هو الذي دفع

(1) المرجع نفسه، ج. 2، ص 160.

(2) لسان العرب، ج. 4، 227.

(3) ولعل هذا الأمر هو الذي دفع العلوي (توفي سنة 656 هـ) إلى وضع الخبر محل الفعل حين
تقسيمه اللغة إلى ثلاث شعب: اسم وخبر وأداة، مؤكدا الطابع الفعلي الحديثي للخبر.
ويؤكد العلوي هذا الدور الحديثي بقوله: "إن قولك فعل أو يفعل أو يفعل إنما هو إخبار

التوحيدي إلى وضع الخير محل المعاناة والمشاهدة، يقول: "وأنكر -أيده الله- إحصائي عما لم أشاهده، وهو يعلم أن الخير المجتمع عليه يقوم مقام العيان فيحققه من لم يشاهده"⁽¹⁾

هكذا يصبح الخير المنفرد عليه بمثابة الحدث الواقعي، وفي هذا تأكيد للعلاقة الوطيدة بين السرد والواقعي، بحيث يقوم الخير برصد الأحداث والأفعال التي تصدر عن الشخصيات وتصويرها. وشرط الخير الذي يرصد الواقع أن يكون صادقا في تتبعه للأحداث والأفعال، ولعل هذا ما أكدته التوحيدي بقوله: "وظاهر ما يرى بالعيان مُفضى إلى باطن ما يصدق عنه الخير"⁽²⁾. وبذلك تكون العلاقة وطيدة بين السرد والواقع، لأن الخير يحاول أن يمثل الوقائع بأقرب صورة لها عبر اللغة، وإن كان هذا التمثيل نسبيا، لأنه لا بد أن يتأثر برؤية المبدع، وبطقوس النوع الفني الذي يبدع في إطاره. ونظرا إلى هذه الصلة الوثيقة بين السرد والواقع المرئي، نجد التوحيدي يشير إلى العلاقة الوطيدة بين الخير والمشاهدة، يقول: "ليس الخير كالمعاناة، والمسموع والشخص كالأشئ والذكر، ينزع كل واحد منهما إلى تمامه"⁽³⁾.

هكذا يكون الخير منفصلا عن المعانين (عن الشيء)، ولكن يجسده عبر اللغة المسموعة أو المكتوبة باعتبارها تعبيراً عن المشاهد، أو نقلاً للمسموع.

ويشير التوحيدي، أيضاً، إلى نقطة هامة تتعلق بالخبر، أو السرد، وهي أن: "لفظ الخير على مذهب الخير"⁽⁴⁾ بمعنى أن السرد تتبع لغته من طبيعة المرئي الذي يسعى إلى نقله وتصويره، أو المسموع الذي يعمل على تمثيله، جنباً إلى جنب مع الآليات اللغوية الأخرى كالوصف والاستعارة.. وغيرهما، فإذا كان ما يسرده الخير يتميز بالخصاف والثقل، فإن لغة الخير قد تتسم، في هذه الحالة، بالتقريرية والمباشرة،

محدث الفعل ووقوعه، والإخبار بحدوث الشيء، بخلاف الشيء"، عن رشيد بجاوي، النقد العربي القديم ونظرية الأنواع الأدبية، بحث نال به صاحبه شهادة الماجستير، جامعة القاهرة، مخطوط، ورقة 256. وانظر كتاب: الشعرية العربية، الأنواع والأغراض، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991.

(1) البصائر والذخائر، مرجع مذكور، ج. 6، ص 135.

(2) الإمتاع والمؤانسة، مرجع مذكور، ج. 1، ص 1.

(3) نفسه، ج. 1، ص 137.

(4) البصائر والذخائر، مرجع مذكور، ج. 7، ص 214.

وحاجة إذا لم يكن السارد قادراً على تجاوز جفاف الواقع بالآليات الفنية التي تخولها له اللغة السردية. أما إذا كان ما "يصوره" الخير بسمات الجمال والتنوع فعليه حينئذ أن يفسد ذلك بأساليب فنية تعبق بالمتعة والجمال أيضاً.

انطلاقاً مما تقدم يتبين أن "الخبر" هو الحد الأدنى من اللغة التي يراد بها جمع بيانات الأحداث عبر تتبعها، مع رصد أفعال الشخصيات وسريانها في الزمن. بمعنى أن الخبر، بحسب الفهم الذي استخلصناه من إشارات التوحيدي، يدل على الآلية الممونة الصغرى التي ترصد الأفعال والأحداث، بينما تتصل لفظة السرد بالدلالة على النص أو على نوع من أنواع الكتابة الحكائية. وهكذا يكون الخبر مكوناً ثابتاً بالنسبة لأي نص سردي، لأنه يشتمل على قص حدث أو أحداث أو فعل أو أفعال سواء كان ذلك من صلب الواقع أو من ابتكار الخيال. ومن ثم يستحيل تصور نص سردي بدون "خبر/سرد".

ولكي نعمق تصورنا حول الخبر، ونبين طبيعته، لا بد من الوقوف عند طبيعته في "كتاب الإمتاع والمؤانسة". والنص الذي سنحاول فك شفرة الخبر فيه يتميز بالفصيح والكثافة، وهو خبر مثال لطبيعة خبر التوحيدي المتسم بالوجازة والتكثيف. يقول التوحيدي:

"ولقد حكى أبو الحسن الفرضي في أمر الاتفاق شيئاً ظريفاً عن بعض إخوانه، قال: خرجنا إلى بعض المتنزهات ومعنا بحر نصيد به السمان، وكنا جماعة، فقال حدث كان معنا - وكان أصغرنا منا - : أنتم تصيدون بحر، وأنا أصيد بيدي، يقول ذلك على جهة المزح، فرمى بعد قليل فاتفق له أن أثار سمان، فأسرع إليه ونحن لا نعلم أنه أخذ شيئاً، فقلنا له على طريق العبث: احذر الخنزير - من غير أن نكون رأينا خنزيراً - فالتفت فرحاً وفر مولياً، فاتفق له أن رأى خنزيراً منه غير بعيد، فأقبل إلينا مسرعاً هارباً من الخنزير والسمان بيده وقد صاده".⁽¹⁾

يتمظهر الخبر/السرد في هذا النص من خلال ترادف الجمل الخبرية التي ترصد أفعال الشخصيات وتتقصى الحدث. والملاحظ أن الجمل الخبرية تتابع وتترابط عبر الأفعال التي نخبرنا بالحدث ونسج اللوحة السردية بطريقة فنية، ويكتسب الحدث منطقته من خلال الأفعال المتواشجة المترابطة عبر أدوات الوصل التي تربط فعلاً بفعل

(1) الإمتاع والمؤانسة، ج 2، ص 155.

وجملة بجملة أخرى. وعلى الرغم من قصر النص وكثافته، فالأفعال غالبية عليه، مما يدل أن الخبر يترصد، أساساً، أفعال الشخصيات وتطور الحدث. والمتأمل في هذه الأفعال يجدها تتراوح بين الفعل الماضي (وهو الغالب)، وفعل المضارع، أما فعل الأمر، فلم يرد سوى مرة واحدة. وقد تتكرر بعض الأفعال نظراً إلى تكرارها في الواقع الذي يرصده الخبر. ومن الأفعال التي تكررت فعل (صاد) الذي ورد في البداية بصيغة الجمع (نصيد)، ثم ورد ثانية بصيغة جمع المخاطب (تصيدون)، وورد في المرة الثالثة بصيغة المفرد (أصيد)، وكل هذه الأفعال جاءت في صيغة المضارع الدال على الحال والاستمرار، وفي الأخير نثر على الفعل نفسه، وقد تحول إلى صيغة الماضي، وبضمير المفرد الغائب (صاده)، وكذلك الأمر بالنسبة إلى فعل الكون (كان) الحكائي الذي تتراوح تحليلاته بين الماضي والمضارع (الدال على الحاضر)، وبين الجمع والمفرد، والأمر نفسه يحصل بالنسبة إلى فعل (رأى). وهكذا نستنتج أن الأفعال قسمت بالتساوي لترصد أفعال الشخصيات ومواقفها وأقوالها، وترصد الحدث الأساس في الحكاية.

وقد أتى هذا التنوع في إيراد الأفعال ورصد تطور الحدث نتيجة آلية أسلوبية/سردية يشغلها التوحيدي في كتابته بوفرة، وهي آلية الالتفات. وقد تم توظيف الالتفات في الخبر عبر تنوع توظيف الأفعال، كما رأينا أعلاه، إلى جانب توظيف الجمل الاعتراضية التي تلتفت إلى توضيح أمر خفي على المتلقي. وتؤدي هذه الجمل الاعتراضية التفسيرية وظيفية جوهرية في بلورة الحدث وتطويره، بحيث إذا حذفنا تلك الجمل ربما تخلخلت روابط الحدث، وصارت بعض أفعال الشخصيات وردود أفعالها غير مبررة ولا مفهومة. مثلاً جملة: "كان أصغرنا سناً"، تبين أن بطل الخبر صغير السن، ومن ثم كان قراره أمام التحذير مبرراً، حتى لا يحسب المتلقي أنه شخص كبير السن، فيحكم عليه بالجن. وكذلك الأمر فيما يتعلق بالجملة الاعتراضية الثانية: "من غير أن نكون رأينا خنزيراً" التي تؤكد اتفاق الحدث، ولولا هذه الجملة لما تأكد للمتلقي اتفاق الحدث وخضوعه للامنطق، هكذا كان الالتفات بتحليلاته المختلفة سمة فنية تخدم المعنى وتشكل جوهر الخبر.

وبالإضافة إلى الالتفات، يُقدم الخبر، في إيجاز وتكثيف، فعلاً وراء فعل في سرعة إيقاع لا يحد من تواتر جملة سوى الالتفات واستعمال الجمل الاعتراضية، باعتبارها محطة ينتقل النص فيهما من السرد إلى الشرح والتفسير، أو من الإخبار إلى الحوار

البسيط. والسارد إذ يروي الحدث لا يرهله بذكر التفاصيل والجزئيات، بل يركز على الأفعال الضرورية التي تنمي صيرورة حدثه، وتبرز دور الشخصيات في صنعه وتشكيله، كما يركز على فعل الحدث في الشخصيات أيضا. ومن السمات البارزة التي تطبع هذا النص سمة الترابط بين أفعاله التي تمت عبر أدوات الوصل، وخاصة العطف (الفاء والواو) الذي وصل فعلا بفعل فتتبع بذلك وحدة الحدث، وبذلك صار الخبر متماسكا يجلي ترابط أفعال الحدث "الواقعي" ومنطقيته السردية. والملاحظ في هذا النص أنه يخلو من الوصف أو أدوات التصوير الأخرى بلاغية وغير بلاغية. وجل اللوحات الخيرية تكاد تبهر فيها جوانب التصوير، وإن كان التصوير، أحيانا، يسد مسد الخبر في رصد الأفعال وتحميد الأحداث وتمثيلها.

2-2-2- الحوار:

يفضي بنا الحديث عن طبيعة السرد عند التوحيدي إلى الوقوف على الحوار وعناصره الإبداعية ووظيفته التواصلية والجمالية، خاصة أنه يكتسي أهمية قصوى في تشكيل "طقس المؤانسة" إلى جانب المكونات الأسلوبية والسردية الأخرى، حيث يقوم بعملية الوصل بين الحديث والحديث والنوع الأدبي والنوع الآخر في سياق تشكيل الليالي، وذلك عبر تقنيتي السؤال والتعليق، وأسلوب الرواية والإسناد. وقبل أن نمسك بطبيعة الحوار ووظائفه وعناصره عند أبي حيان، يجب أن نعرف الحوار. جاء في لسان العرب: "الحوار: الرجوع عن الشيء إلى الشيء، حار إلى الشيء وعنه حورا ومحارا (..) رجع عنه وإليه، وأحار عليه جوابه: رده. وأحرت له جوابا وما أحار بكلمة، والوسم من المحاورة الخوير، تقول: سمعت حويرها وحوارها. والمحاورة: المجاورة. والتحاوير: التجاوب (..) وهم يتحاورون: أي يتراجعون الكلام (..) وأصل التحوير في اللغة من حار يحور، وهو الرجوع، والتحوير: الترجيع⁽¹⁾ من خلال هذا الجرد المعجمي يتبين أن دلالات الحوار لا تخرج عن:

1- الترجيع

2- المجاورة

3- الرد.

(1) لسان العرب، ج. 4، ص 217 إلى ص 220.

وهي دلالات تؤكد البعد التواصلي للحوار الذي يقوم على أدوات إبلاغية تمنحه القدرة على إيجاز وظيفته. وبالعودة إلى نص "الإمتاع والمؤانسة" نلغى الحوار بشكل جزئيا هاما من سرديّة التوحيدي، خاصة أنه يصم بالسؤالية والجوابية التي تخلق نوعا من التوتر والتنامي الحواري والترجييع الفكري والامتداد الإيجاري. وبذلك تكون سحابة الترجيع والجوابية من أهم عناصر وصل خيوط النص ونسجها. وهذه الكيفية تتخلق "طقس المؤانسة" الحواري/السردى الطابع، الذي يستدعي تنوعا في الأساليب الإبلاغية والخطابية.

أ - السؤال:

يبدأ السؤال في تشكيل "طقس المؤانسة" منذ الليلة الأولى التي يتحدث عنها التوحيدي بقوله: "وصلت أيها الشيخ (..) أول ليلة إلى مجلس الوزير (..) فأمرني بالجلوس (..) ثم قال بلسانه الذليق، ولفظه الأنيق: قد سألت عنك مرات شيخنا أبا الوفاء، فذكر أنك مُراعٍ لأمر البيمارستان من جهة، وأنا أربأ بك عن ذلك، ولعلي أعرفك لشيء أنه من هذا وأجدي، ولهذا فقد تآقت نفسي إلى حضورك للمحادثة والتأنيس، ولأتعرف منك أشياء كثيرة مختلفة تردد في نفسي على مر الزمان، لا أحصيها لك في هذا الوقت، لكنني أنشرها في المجلس بعد المجلس على قدر ما يسنح ويعرض، فأجيني عن ذلك باسترسال وسكون بال، بملاءم فيك، وجم خاطر، وحاضر علمك، (..) مع عفو لفظك، وزائد رأيك، وريح ذهنك (..) واحزم إذا قلت، وبالع إذا وصفت، واصدق إذا أسندت، وافصل إذا حكمت، إلا إذا عرض لك ما يوجب توقفا أو تماديا (..) وكن على بصيرة أي سأستدل مما أسمع منك في جوابك عما أسألك عنه على صدقك وخلافه، وعلى تعريفك وقرافه".⁽¹⁾

استشهدنا بهذا النص على الرغم من طوله لأنه يحدد استراتيجيّة الحوار التي وضع أسسها الوزير ابن سعدان منذ الليلة الأولى (أو بالأحرى وضعها التوحيدي وهو بشكل استراتيجيّة بناء نصه السردى). فالوزير ميعرض، حسب سيناريو سرديّة طقس المؤانسة، في كل ليلة مسألة تشغله، وعلى التوحيدي/السارد وصانع الحدث والنص، أن يجيبه باسترسال على قدر ما يسنح الخاطر مع تدعيم أقواله وأحاديثه بالإسنادات

(1) الإمتاع والمؤانسة، ج. 1، ص 19-20.

المؤانسة، نظرا إلى أن الوزير سيستدل على جوابه وسيعرف صدقه وكذبه. وبذلك تتحدد مقومات الحوار البارزة التي تشكل سردية التوحيد في "الإمتاع والمؤانسة": السؤال - الجواب: (التعليق والرواية) - الإسناد.

وبعد هذه الفقرة مباشرة نلقي السؤال يطرح نفسه، إذ يقول الوزير: "قد مر في كلامك شيء يجب البحث عنه، ما الفرق بين الحادث والمحدث والحديث (..) ما الفرق بين حدث وحدث؟" (1) وهذا السؤال يحفز السارد على متابعة حديثه ومد نفسه عبر الرواية. وفي الليلة الثانية يطالع الوزير التوحيد بسؤال يتغيا معرفة حقيقة شخصية هامة، وهو سؤال سردي الطابع: "ثم حضرت ليلة أخرى، فقال: أول ما سألتك عنه حديث أبي سليمان المنطقي كيف كان كلامه فينا، وكيف كان رضاه عنا ورجاؤه بنا، فقد بلغني أنك جاره ومعاشره، ولصيقه وملازمه وقافي خطوه وأثره، وحافظ غاية خبره" (2).

يحفز هذا السؤال عن شخصية أبي سليمان المنطقي السارد على تصويرها والإعبار عنها وعن أفعالها وما تطويه بين جوانحها من رضى عن الوزير. وبذلك يكون هذا السؤال الفخ سؤالا محفزا على الإرسال ومساهما في تشكيل "طقس المؤانسة" السردية/الحوارية. وكما يأتي السؤال لتحفيز المرسل وحثه على الإرسال، فبحده يدعو إلى وصل جبل الأنس وإكمال ما قد انقطع: "قال لي ليلة أخرى: ألا تشتم ما كنا به بدأنا. قلت: بلى... (3)"

وبالإضافة إلى هذه الوظائف يسعى السؤال إلى استبطان دواخل المتحاورين ووصل حديث الأنس بحيث لا يكتفي الوزير بالحصول على الخبر المفرد، بل يسأل ويلج في السؤال بهدف إطالة المتعة وشد دفة المؤانسة حتى تصل إلى ذروتها، يقول مثلا: "فكيف يتم له ما هو فيه مع هذه الصفات التي ذكرتها؟" (4)

هذا فيما يتعلق بالسؤال الذي يشكل "طقس المؤانسة" ويربط ليلي "الإمتاع والمؤانسة" بعضها ببعض ويحفز السارد على مواصلة حديثه، أما فيما يتعلق بالسؤال

(1) نفسه، ج. 1، ص 25.

(2) نفسه، ج. 1، ص 29.

(3) نفسه، ص 67.

(4) نفسه، ص 69.

الذي يرد في صلب الحوادث السردية، فإن وظيفته تنحصر في ربط الأفعال بعضها إلى بعض وتوتير الحدث وتصيله، وقد يكون السؤال عنصرا في حوار بسيط (مثل حكاية اليهودي والمجوسي).⁽¹⁾ وهذا النوع من السؤال يلون "الخبر" بالتنوع الأسلوبي ويعدّه عن الحمود، وبذلك يتضافر مع السمات الأخرى في تحسين السرد ومنحه طابع المتعة التي يقتضيها "طقس المؤانسة".

ب- التعليق:

بالإضافة إلى السؤال نجد التعليق من السمات البارزة التي تكون الحوار في "طقس المؤانسة"، وهو يؤدي وظيفة تحفيزية، بدوره، تماما كالسؤال، حيث يزكي الحديث المسرود، ويشير السارد ومعه بشهوة الإرسال المتتابع في إطار الحوار/السرد. وقد يأتي التعليق ليزكي السرد، وبذلك يصبح الوزير مشاركا في عملية السرد إذ إنه يتسلم زمام الحكى والحديث من السارد ويضطلع بهما إلى حين. وقد يكون التعليق على جواب السارد يتسم بالانتقاد العميق والنقد اللاذع، فيضطر التوحيدي إلى الرد والتوضيح، وبذلك يأخذ الحديث بعضه برقاب بعض، ويتسلسل حتى يكتمل "طقس المؤانسة" الحواري/السردى. وكأمثلة على هذه الطرائق في التعليق ندرج بعض اللامحات الدالة، يقول الوزير: "ما أحسن ما قال ابن المقفع! وما أحسن ما قصصته وما أتيت به! هات الآن من عندك من مسموع ومستنبط".⁽²⁾ ويقول ثانية: "هذا كلام ظريف، وما خلت أن ابن يعيش مع فدامته، ووخامته يسحب ذيله في هذا المكان، ويجري جواده بهذا العنان"، وبذلك يحفز المرسل الذي يجيبه: "إن له مع هذه الحال مرامي بعيدة، ومقاصد عالية، وأطرافا من المعاني إذا اعتقلها دل عليها، إما بالبيان الشافي، وإما يكون طريقا إلى الوهم الصافي".⁽³⁾

وهكذا يرتبط جبل الحديث ويتواصل الحوار الذي يشكل، إلى جانب المكونات الأخرى، "طقس المؤانسة". وقد يسهم تعليق الوزير في رسم صورة شخصية من الشخصيات التي يدور حولها الحوار، وبذلك يسهم في بناء حديث الأُنس السردى،

(1) الإمتاع والمؤانسة، ج. 2، ص 157 - 160.

(2) نفسه، ج. 1، ص 73.

(3) نفسه، ص 218.

يقول مثلاً عن الحائمي: "هذا حسن، لو أتى به الحائمي اللوي شدة، وقال: تنح فقد جاء الأسد وغلب الطوفان وخرج الدجال وطلعت الشمس من المغرب، ما بال أصحابنا تعزيبهم هذه الخيلاء، ويغلب عليهم النقص، ويستمكن منهم الشيطان؟" (1) من خلال هذه الأمثلة يتبين أن التعليق يشكل بعداً هاماً من أبعاد الحوار، وأنه يسهم في وصل دفة السرد عبر إغناؤه لحديث الأنس الذي يتطلب التفاعل بين مرسل ومتلق يشتركان معا في تكوين "طقس المؤانسة". ولا ننس أن الحوار شرط من شروط هذا النوع الأدبي السردى/الحوارى.

ج- الرواية:

أكد أبو حيان أهمية الرواية باعتبارها سمة مكونة لـ "طقس المؤانسة"، أو بالأحرى حديث المؤانسة الذي يعد حلقة سردية بين سارد ومتلق. يقول على لسان أبي الوفاء المهندس: "إن الإشباع في الرواية أشفى للغليل، والشرح للحال أبلغ إلى الغاية وأظهر بالمراد وأجرى على العادة". (2) وبذلك تكون الرواية ضرورية لتدعيم حوار المؤانسة. وقد سبق الإشارة إلى أن الوزير قد اقترح أن يقوم الحوار على دعائم ثلاث: السؤال - الجواب - الإسناد. فالجواب يتشكل من خلال مظهرين: الرواية المباشرة التي يروي فيها السارد معارفه وتصورات، كما يروي فيها عن ذاته، والرواية التي يرويها عن غيره ويتقنع بها ليمنع متلقيه، ومن خلال الطريقتين معا يؤنس متلقيه ويشكل "حوار المؤانسة". والمتأمل في "كتاب الإمتاع والمؤانسة" يلقى أشكال الرواية متعددة تبعاً لتعدد الموضوعات، وتبعاً للشخصية التي يروي عنها التوحيدي، وبذلك تعددت أسماء الرواة، وتنوع الخطاب/الجواب. وقد حظي الفلاسفة بحصة الأسد في رواية التوحيدي إلى جانب رواة الأخبار واللغويين. ومن خلال هذه الروايات المتباينة تشكلت أحاديث المؤانسة التي تضم تحت جوانحها أنواعاً أدبية مختلفة وأساليب فنية نابعة من طبيعة هذه الخطابات. وبالإضافة إلى سمة التنوع التي تطبع الرواية، هناك سمة الإيهام تبرز إلى جانبها، وذلك أن الأبعاد التي تخدمها الرواية في العمق أبعاد جمالية سردية بالأساس، ويروي التوحيدي عن غيره ليدعم سرده ويؤكد مصداقيته المشكوك فيها، وهذا ما

(1) الإمتاع والمؤانسة، ج. 3، ص 127.

(2) نفسه، ج. 1، ص 10.

يتم من خلال قول الوزير: "قرأت ما دونه الصابي أبو إسحاق في "الناحي" وما وجدت هذا الحديث فيه. قلت: لعله لم يقع إليه، أو لعله لم ير التطويل به، أو لعله لم يستخف ذكر عز الدولة على هذا الوجه. قال: هذا ممكن، فهل سمعت في أيام الفتنة بغريبة؟" (1) وبين هذا النص أن رواية التوحيدي مستتراب فيها، ومن ثم نظل روايته وسيلة إيهامية يريد من خلالها وحل دفة الحوار وتشكيل "طقس المؤانسة" عبر إغناء الحديث بمقولات الآخر.

وإن كان المتأمل في تلك الروايات المتباينة يجدها تتلون بأسلوب الكاتب وتعبيراته، مما يدل على أنها صادرة عنه، وما الإسناد سوى وسيلة إيهامية يراد بها شد المسرود له/الوزير، وكذلك القارئ/المتلقي إلى خيوط المحاورة والسرد. وأغلب الليالي نخل من طابع الحديث المرسل الذي لا يسند إلى الآخر. وبذلك تأخذ الرواية النصيب الأوفر من سرد أبي حيان التوحيدي، والملاحظ أن هذه السمة البارزة أكدت قيام كتاب "الإمتاع والمؤانسة" على السرد والإخبار في إطار حوارى، بين مرسل ومتقبل يخضعان لطقس المؤانسة التي تقتضي الحديث الممتع/المؤنس. وهذان الشرطان لا يتحققان إلا بوسائل التجميل المتباينة، ومنها الرواية التي يراد بها التنويع في الخطاب، والتنويع في الأساليب والصيغ السردية في إطار حوار شامل، خاصة حينما تصبح الرواية وسيلة يراد بها الإيهام بصدق المرسل، وما يؤكد هذا القصد الإيهامي أن الرواية، غالباً، تشكل من خلال أسلوب واحد متشابه لا نستبين فيه اختلاف الرواة إلا تبعاً للمضمون الذي تحمله، وتبعاً لمستوى أسلوب النوع الأدبي/الخطابي الذي ينتمي إليه النص المروي، أما الأسلوب العام فيتشكل انطلاقاً من خصائص كتابة الراوي المهيمن، والكاتب لنص "الإمتاع والمؤانسة"، أي التوحيدي.

د- الإسناد:

يبرز التوحيدي أهمية الإسناد من خلال قوله على لسان أبي الوفاء المهندسي: "وليكن الحديث على تباعد أطرافه، واختلاف فنونه مشروحا، والإسناد عاليا متصلا، والمثن تاما بينا". (2)

(1) نفسه، ج. 3، ص 159.

(2) نفسه، ج. 1، ص 8.

ينبغي من خلال هذا النص أن الإسناد له وظيفة الخاصة في تشكيل حديث المؤانسة، إلى جانب الرواية التي تحتاج إلى سند يصلها بمتلفظها ومن صدرت عنه، بمعنى أن الجواب يحتاج إلى هذه الآلية لكي يركى ويصدقه النديم. وبما أن الرواية مشكوك في صدقها وأنها إيهامية، فالسند بدوره، قد يكون مشكوكا في صحته، يراد به الإيهام، فقط، كما يرام بالرواية، وبما يؤكد ما ذهبنا إليه أن التوحيدي قليلا ما عمل بالسند، فتأتي حل أحاديثه ومروياته بدون سند، وإذا أسند، فإنه يروي عن أشخاص معدودين لا يتعداهم إلى غيرهم إلا لماما، ولكل نوع أدبي/خطابي أسانيد خاصة التي تقتصر عليه دون غيره من الأنواع. وعادة ما يكون الإسناد لشخص مفرد، ولا يشذ عن هذه القاعدة سوى أسانيد النادرة والملح وحدهما لأن رواتهما كثر، ولتاكيد بعدهما السائر وانتشارهما على نطاق واسع بين الناس وفي كتب الأدب وذخائره.

3- تركيب:

نستنتج من كل ما سبق أن أبا حيان التوحيدي قد وقف عند ملامح "نظرية سردية" تخص "طقس المؤانسة"، وتعني فروقات بعض الأنواع الأدبية السردية التي تعد من مكونات حديث المجالسة/المؤانسة، وقد كانت تعريفاته وحلالت تأمله في تلك الأشكال السردية في بداياتها الجنينية، إرهابا بتشكيل "وعي نظري" بالسرد العربي في منطلقاته الأولية، وقد بينا كيف اهتم التوحيدي بالسرد ومكوناته، وكيف جعل من الرواية والتعليق والسند أسسا لتشكيل سردية "الإمتاع والمؤانسة"، إلى جانب ما ضمه الكتاب من صيغ سردية تتصل بالأنواع التي وقف عند خصائصها، وكما بينا في المبحث الأول من هذه الدراسة، ولا يخفى على القارئ أن تلك الأنواع شكلت جانبا هاما في بناء نص كتاب "الإمتاع والمؤانسة" بطابعه السردية/الحكاية الذي يضاهي في غنى مادته وحكاياته أهم كتب السرد العربي، وعلى رأسها "ألف ليلة وليلة" الذي كان في خلفية اشتغال التوحيدي وأفق بناءه لسرديته الخاصة.

الفصل الثالث

في التلقي السردي العربي قراءات في المشاريع

فلسفة السرد

في منظور محمد احمد خلف الله

د. محمد عبد مشكور(*)

مقدمة:

ليس سهلاً أن يكون الباحث موضوعياً في أعماله البحثية فلا يطلب أكثر من الحقيقة التي هي ضالته التي ينشدها وهدفه الذي يتوخاه ويتوسل بكل سبب من أجل أن يصل إليه وأخطر ما يقتل هذه الموضوعية المجردة ويجهز على أهدافها ونتائجها هو التسليم بمقولات الآخرين على أنها حقائق قطعية لا تقبل المناقشة ولا تستوجب المراجعة والتحري فتصبح هذه المسلمات بمرور الزمن وتقديس الناس عقيدة راسخة يحارب من يخالفها ولو كان محقاً.

هكذا كانت رحلة محمد احمد خلف الله العلمية في دراسته للفن القصصي في القرآن الكريم التي أحيطت بهالة واسعة من النقد والتشنيع تجاوزت المنطق العلمي وأخلاقيات البحث إلى حد وصف عمله بأنه أخطر من وباء الكوليرا الذي كان يحصد أرواح آلاف الناس في مصر يومئذ.

لم يهدف هذا البحث إلى الدفاع عن الباحث وعن عمله فهذا أمر تكفل به من هو أجدر في هذا المضمار وأقرب إلى الباحث وعمله من أمثال الشيخ أمين الخولي والشيخ خليل عبد الكريم وغيرهما منذ أكثر من نصف قرن من الزمان.

ما يهدف البحث إليه هو الكشف عن فلسفة السرد في القصص القرآني في نظر محمد احمد خلف الله كاشفاً عن قيم علمية مهمة منها (علاقة الفلسفة بالسرد)

(*) باحث من العراق.

باستثمار مقولات هوسرل في فلسفته الظاهرانية في تحقيق ترابط الفلسفة بالسرد، ثم الكشف عن مرجعيات خلف الله الثقافية في عمله واختار البحث أهم مرجعيتين هما "أصول الفقه" و"الفلسفة" بوصفهما أهم موجهين لمسارات البحث وتقرير نتائجه، فما يتعلق بأصول الفقه يصرح به خلف الله في مواضع متعددة من بحثه صراحة، أما ما يتعلق بالفلسفة فلم يصرح خلف الله بأي مذهب فلسفي تأثر به حتى يمكن للباحث أن يقرر مذهبه الفلسفي؛ لذلك أجرى الباحث مقاربات فلسفية لما طرحه خلف الله من أفكار في ضوء فلسفة التأريخ عند الفيلسوف الألماني "كانط 1724-1804" والفيلسوف الفرنسي "بول فالري 1871-1945" والفيلسوف "جاك دريدا 1930-2004" في مفهوم (النوستالوجيا) أو الحنين إلى الماضي، والفيلسوف الألماني "يورغن هابرماس 1929" والفيلسوف الأمريكي البراجماتي "ريتشارد رورتي 1931-2007" في مفهوم التأريخ والصدق، ثم تناول البحث مسألة النص القرآني والسرد ببيان علاقة القص بالسرد وشرعية استخدام هذا المصطلح في عمل خلف الله بالرغم من الفارق الزمني بينه وبين ظهور مصطلح السرد في نهاية ستينيات القرن العشرين، ثم تناول البحث مسألة القصص القرآني بين المنظور الأدبي والمنظور الديني مبيّناً موقف القرآن في قصصه من المقومات التاريخية (الزمان والمكان وترتيب الأحداث وتحديد الشخصوس ومواقفهم) فلم يراع من هذه المقومات إلا ما يحقق مقاصد القرآن من العظة والاعتبار والمواساة وتثبيت حقائق النبوة بأجمل أسلوب وأروع عبارة، ثم تناول البحث بعد ذلك المقومات الأدبية للقصة القرآنية ومنها مفهوم الوحدة القصصية الذي يعني أن القصة القرآنية لا تدور حول الأشخاص على أنها قصص تاريخية، وإنما هي تدور حول الأغراض والمقاصد والمشكلات التي تحاول حلّها، فبالرغم من اختلاف القصتين من ناحية الأشخاص في القرآن الكريم تتفقان في البناء والتركيب لاتفاقهما في الغرض والقصد.

وكذلك علاقة البيئة بالقصص القرآني وأثرها في صياغته من ناحيتي الأحداث والشخصوس ومن ناحية نوع القصص القرآني ومعرفة قسم منه عند العرب في الجزيرة العربية قبل نزول القرآن وأفصح بذلك الشعر الجاهلي مثل قصص أحر عباد وأحر ثمود وقصص الجن مع سليمان، وبيان أن القرآن الكريم حرص على إفادة مقاصده من القصص المعروفة عند القوم حتى يكون للإنذار خطره وللعبرة أثرها.

ثم تناول البحث مسألة مصادر القصص القرآني ومنها العقلية العربية التي لم
يعد القصص القرآني عنها إلا في القليل النادر ومن هنا جاءت مقولة الأقدمين بأن
القصص القرآني ما هو إلا أساطير الأولين.

وكذلك العملية الفنية أو الصنع البلاغي وذلك يتمثل في أسلوب القرآن
كريم وطريقته في رسم الأشخاص، وفي إقامة الحوار، وتوزيع العناصر
النصية.

والأخبار التي نقلت من الأمم الأخرى "نبات الأنبياء عليهم السلام" وهذه
نبات كانت على معرفة كثيرة بالأنبياء الذين أرسلوا إليها وما جرى بينهم وبين
أهلها من حوارات.

1- الفلسفة والسرد (المفهوم والعلاقة)

بات الحديث عن مفاهيم العلوم من البديهييات في سنن التأليف ومناهج
البحث العلمي، وإذا كان الحديث عن مفهومي (الفلسفة) و(السرد) من المستهلك
الثقافي، نظراً لكون هذين الحقلين المعرفيين أعرف من أن يعرفا بالنظر لكثرة ما كتب
في مجال كل منهما من البحوث والدراسات الرصينة، فالتالي لا يسوغ الحديث عن
مفهوميهما هنا أكثر من اقتضاء المنهجية البحثية لذلك.

ولا بُدّ لنا ونحن نعرض لهذا الموضوع من أن نراعي ترتيب المسائل، وتسلسلها
علمياً ومنهجياً، فالتعريف اللغوي يمثل الحقيقة اللغوية السابقة للحقيقة الاصطلاحية،
وفي كثير من الأحيان تكون الثانية متفرعة عن الأولى، وهذا ما يعطي شرعية تفاهم
الحقيقة اللغوية على الحقيقة الاصطلاحية.

فكلمة (فلسفة) وردت في المعجم العربي بمعنى الحكمة، وأشار إلى عجمتها، ثم
ذكرت كلمة الفيلسوف، وبعدها وقد تفلسف⁽¹⁾. والحكمة عبارة عن معرفة أفضل
الأشياء بأفضل العلوم⁽²⁾. والحكمة مأخوذة من مادة حكّم الذي أصله المنع، وسميت

(1) ينظر لسان العرب، لابن منظور (ت 711 هـ)، 3/3074 (مادة فلسف)، مراجعة وتحقيق
د. يوسف البقاعي وصاحبه، ط 1 (1426 هـ - 2005 م)، مؤسسة الأعلمي بيروت -
لبنان.

(2) المصدر نفسه، 900/1.

حكمة الدابة وهي حديدية في المعجم لأنها تمنعها من مخالفة راعيها، والحكمة سميت بهذا الاسم لأنها تمنع صاحبها من الجهل⁽¹⁾.

ولم تتعد الدلالة الاصطلاحية عن هذا المعنى، إذا أشير إلى أن أصل لفظة (فلسفة) في اللغة اليونانية مشتق من مركب (فيل - سوفيا) ومعناها حب الحكمة⁽²⁾ فلما عُرِّيت قيل فيلسوف، ثم اشتقت الفلسفة منه⁽³⁾.

ويبدو من العرض أن المعنيين (اللغوي، والاصطلاحي) متقاربان، ونهاية ما في الأمر أن العربية أنابت المضاف إليه مناب المضاف واستغنت عنه لكونه معروفاً، وهذا مظهر من مظاهر الحقيقة العرفية في اللغة العربية⁽⁴⁾.

وأما (السرد) فمفهومه في اللغة بحسب ما جاء في مقاييس اللغة "سرد: السنين والراء والبدال أصل مطرد منقاس، وهو يدل على أشياء كثيرة متصل بعضها ببعض"⁽⁵⁾، وبتحديد أدق هو عند ابن منظور "تقدم شيء إلى شيء تأتي به متسماً بعضه في أثر بعض متتابعاً، ويقال سرّد الحديث، ونحوه يسرده سرداً إذا تابعه، وفلان يسرّد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له"⁽⁶⁾.

أما في الاصطلاح فهو "المصطلح العام الذي يشتمل على قصص حدث أو خبر أو أخبار، سواء كان ذلك من صميم الحقيقة، أم من ابتكار الخيال"⁽⁷⁾.

(1) المصدر نفسه، 902/1، وينظر معجم اللغة، لأحمد بن فارس (ت 395 هـ)، 150، مراجعة محمد طعمة، دار إحياء التراث العربي ط/1، (1426 هـ - 2005 م) بيروت، لبنان.

(2) ينظر المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا، 160/2، دار ذوي القربى، ط/1 (1385 هـ) قم - إيران.

(3) المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، د. عبد المنعم الحنفي، 602، مكتبة مدبولي، ط/3، 1420 هـ - 2000 م.

(4) ينظر: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي/27، مراجعة محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/1، (1415 هـ - 1995 م).

(5) معجم مقاييس اللغة، لأحمد بن فارس (ت 395 هـ)، 175/3، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل (1420 هـ - 1999 م)، بيروت، لبنان.

(6) ينظر لسان العرب 1798/2 مادة (سرد).

(7) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، محمدي وهبة، كامل المهندس، 112، مكتبة لبنان - بيروت (1979).

بعد العرض للمفهومين يحاول البحث التوصل إلى حقيقة التداخل بين علمي (الفلسفة) و(السرد) تحقيقاً لمبدأ المضايقة بين العلوم في تحقيق الإبداع على مستوى النتائج بوصف هذه الحقيقة معلماً من معالم الرقي الفكري المبني على مرجعيات ثقافية متعددة. وأنا إذ أكتب في هذه المسألة أعترف بالفضل للأستاذ إبراهيم صحراري فيما قدمه لييان هذه العلاقة في مقدمة كتابه (السرد في التراث العربي القديم) فهو في كل الأحوال سابق في هذا، فحاولت ما استطعت أن لا أكرر ما ذكر الباحث لأن تكرار الحقائق إضعاف لقيمتها لذلك اخترت ميداناً من ميادين الفلسفة نشدت فيه ضالتي وهو (ميدان الفلسفة الظاهراتية) متمثلة بمقولات الفيلسوف الألماني أدوموند هوسرل (1859 - 1938) الذي عاش عبر طيبة القرن التاسع عشر، وخلال الثلث الأول من القرن العشرين، ومثلت مقولاته الفلسفية التي سوف نعتمدها هنا الحركة التي كان من شأنها أن طبعت روح العصر بأثر منهجيتها العميق.

وعلى وجه التحديد في (معنى العني في قصدية هوسرل) تتجلى لنا علاقة الوعي بالموضوع هذه العلاقة المتلازمة تلازماً يقتضي الوحدة العضوية بينهما بمعنى لا وجود لأحدهما خارج الآخر: (لا وجود للوعي خارج الموضوع ولا وجود للموضوع خارج الوعي)، وعندما نذكر - هنا - مصطلحي (الوعي) و(الموضوع) فإننا نعني بهما - في منظور هوسرل - (الذات) و(ما يحيط بها الشيء الخارج).

وهذا ما تؤكد به الفلسفة الظاهراتية بقولها: "إن فعل الإدراك مثلاً، يعرب لنا عن ذاته من خلال الوصف، كذي طابع قصدي، بل يعرب لنا عن هذا الطابع بصفته مُبَيَّنّاً في بنية هذا الفعل، من هنا إن قصدية الإدراك، أو عنيويته، لا تعني توجيهه إلى شيء كأنه يلحق به إلحاقاً من الخارج كشيء يمكن الاستغناء عنه دون التفريط بإدراكية فعل الإدراك إن الإدراك ما هوياً إدراك لشيء وذلك بصرف النظر عن كينونة هذا الشيء..."⁽¹⁾، فالوعي في ضوء هذا النص (فعل) في مفهوم هوسرل ذو طابع قصدي متحرك داخل الموضوع ومعه متعالياً، أي: الوعي على الفروق والمقاييلات، أو بين الذات والموضوع.

(1) مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية، د. إنطوان حوري، 186، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2008، بيروت - لبنان.

وتتضح هذه المسألة بشكل أدق في النص الآتي: "على هذا الصعيد الوصفي صرفاً ينتفي الكلام عن خارج الوعي وعن داخله، عن بطون الوعي ومفارقاته، وبذلك تتوارى مسألة العبور بين الذات والموضوع، ولا يقلل من أهمية هذا الصعيد كونه ما يزال صعيد بنية فارغة المهم بادئ ذي بدء، هو الكشف الوصفي عن بنية فعل الوعي. الذي يتبدى إذ ذلك كفعل يتوجه دائماً لشيء: حتى في الهلوسة، وسائر أغماط الوهم والتوهم، بالتالي فإن المهمة التالية للوصف الفينومينولوجي تكمن في الكشف عن التلازم، أو التضايف بين فعل العني وشيئه المعني بحيث يتبدى النحو الكينوني الخاص بهذا الشيء ملازماً على الدوام لنحو عنيه، كما تتبدى الفروقات بين مختلف أنحاء الكينونة الخاصة بالشيء المعني ملازمة للفروقات المميزة لمختلف أنحاء فعل الوعي"⁽¹⁾.

ففي ضوء ما ذكر يتحقق تضايف بين (الذات) و(الموضوع) لا يقبل المفارقة أو الاستقلال وتتبدى فيه جميع الفروقات بينهما فيتحقق التلازم الدائم. وهذا المفهوم هو الجديد الذي جاءت به فلسفة (هوسرل) الظاهرانية، يقول د. إنطوان خوري: "إن الجديد في مفهوم هوسرل للقصدية هو إبرازه للوحدة العضوية التي تشد الفعل ماهوياً إلى شيء، وذلك من خلال التركيز على تبيّت الشيء في فعل عنيه، فكأن شيء الفعل من إنتاج الفعل بالذات ومن إبداعه، بحيث يفهم الحفظ مقوّمًا ماهوياً من عمل الإنتاج والإبداع فلا يكون الفعل بدون شيء ولا يكون، أو يبقى الشيء بدون فعل عنيه. من هنا إن (القصد) ليس علاقة تربط بين قوامين مستقلين على نحو خارجي، ولا القصدية تبقى من هذا المنطق علاقة بين ذات مستقلة وموضوع خارجي..."⁽²⁾.

وانطلاقاً من هذه المقولات الفلسفية الهوسرلية نتجه إلى حقيقة (السرد)؛ لنتعرف بعد ذلك على مقدار العلاقة بين (الفلسفة) و(السرد)، ولعل مقولة (مونيكا فلودرنك) السرد في كل مكان (Narrative is everywhere)³ خير ما يحقق هذه

(1) مدخل إلى الفلسفة الظاهرانية، 186.

(2) المصدر نفسه، 186 - 187.

(3) مدخل إلى علم السرد، مونيكا فلودرنك، 11، ترجمة د. باسم صالح حميد، دار الكتب العلمية بيروت - لبنان، ط1، (1439هـ - 2012م).

السؤال، فالسرد حين نتكلم عنه اليوم فإننا نربطه حتماً بنوع أدبي من السرد، الرواية أو القصة القصيرة، وكلمة السرد (narrative) مشتقة من الفعل يسرد (Narrate) يعط السرد هنا كائناً فهو ليس فقط في الرواية، أو في الكتابة التاريخية، يرتبط السرد قبل كل شيء بفعل القص⁽¹⁾ Act of narration.

هذا ما يخص السرد وأشكاله غير المحددة المتمثلة في الوجود والتي تحدث عنها الناقد الفرنسي "رولان بارت" في دراسته الموسومة بـ "مدخل إلى التحليل النسوي للسرد حين يقول: "ثمة أشكال غير محددة للسرد في العالم، قبل كل شيء هناك تنوع هائل في الأجناس الأدبية، كل واحد منها يتفرع إلى أنواع أخرى، الأمر الذي يوحي بملائمة الأنواع لقصص الإنسان... فالسرد يكون حاضراً في الأسطورة والخرافة والقصة على لسان الحيوان، والحكايات والقصص القصيرة، والملاحم، والتاريخ والتراجيديا، والدراما...، وفن التمثيل الصامت (الإيمائي)، واللوحة المرسومة...، والنوافذ ذات الزجاج المنقش، والأفلام، والأخبار المحلية، والمحادثة..."⁽²⁾.

أما راوي القصص أو السرد فهو - أيضاً - متعدد ومتنوع بتنوع أشخاصه، تقول مونيكا فلودرنك: "ويمكن إيجاد شخص ما، في أي مكان يخبرنا بشيء ما: قارئ نشرة الأخبار في الراديو أو الأستاذ في المدرسة أو صديق في المتنزه أو زميل مسافر في القطار، أو صاحب محل لبيع الصحف، أو شريك في وجبة طعام مسائية أو إعلامي في التلفزيون أو كاتب زاوية الرأي في الجريدة أو الراوي في الرواية التي نستمتع بقراءتها قبل ذهابنا إلى الفراش. نحن كل الرواة في حياتنا اليومية، وفي محادثتنا في بعض الأحيان نكون نحن رواة محترفين، أحياناً يمكن أن نلعب دور الراوي: مثلاً حين نقرأ قصصاً وقت النوم لبعض الأطفال"⁽³⁾.

وكون السرد متنوعاً بأشكاله ورواته فهو - أيضاً - موجود في كل زمان ومكان، واسع الانتشار يقول رولان بارت: "... فضلاً عن وجود السرد في هذا التنوع

(1) مدخل إلى علم السرد، 11.

(2) نقلاً عن كتاب السرد "الشكل والوظيفة في السرد"، جيرالد برنس، 6، ترجمة د. باسم صالح، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1/ (1439هـ - 2012م).

(3) مدخل إلى علم السرد، 11.

اللا محدود من الأشكال فإنه موجود كذلك في كل الأزمنة، والأمكنة، والمحتملات، فهو يبدأ بالفعل مع تاريخ البشرية لنفسه⁽¹⁾.

وعلاوة الأمر السرد يحيط بنا في كل زمان ومكان وفي أي مجتمع في ضوء مصداقية، ولما كانت الذات "الواعية" لا تنفك عن الموضوع "ما يحيط بها، أي: بالذات" بحسب هوسرل فإن الفلسفة متداخلة مع السرد باعتبار (الوعي) المفهوم الفلسفي الذي يتداخل مع الموضوع تداخلاً متلازماً يكفل لهما (الوحدة العضوية).

2- المرجعيات الثقافية لخلف الله في كتابه "الفن القصصي في القرآن الكريم"

لغة مرجعيات ثقافية راکزة اعتمدها خلف الله في عمله هذا بوصفها مرتكزات علمية تحقق للبحث نقطتي الشروع والغاية، بمعنى آخر إنها المحور الذي تدور حوله طروحات البحث وتنعكز عليها نتائجه في خضم الانعطاف المعرفي الخطير - في منظور المعين بهذا الشأن وقتئذ - الذي مثله كتاب "الفن القصصي في القرآن الكريم" الذي وشت نتائجه بحقائق بحثية صدعت جدران هيكل المسلمات المعرفية الناتجة من قراءات للنص القرآني لم يُراعَ فيها الجانب الأدبي والجمالي. وكان أصحاب هذه المسلمات قد اكتفوا بحدودها التي رسموها ووقفوا عندها حاسرين أفكارهم في مفاهيم ضيقة يمثلها المفهوم التاريخي للنص القرآني وأشكالاته التي أدخلوا أنفسهم فيها واستعانوا على حلها بما هو أدهى "الإسرائيليات" أو التحل في التفسير والتعسف في التأويل.

ولعل أمر دراسة القصص القرآني في ضوء هذه الرؤية الضيقة فرض على خلف الله منهجاً بحثياً دقيقاً وحتى يؤدي هذا المنهج أكله ويصل بصاحبه إلى الحقيقة المطلوبة دأب صاحبه على التسلح بمرجعيات ثقافية مهمة أثبت بها عقله قبل ولوج الميدان وأطال فيها النظر وتمكنت منها عقله تمكناً جيداً أفضى به إلى نتائج طيبة.

من هذه المرجعيات:

(1) نقلاً عن كتاب علم السرد "الشكل والوظيفة في السرد"، 6.

لهذه المرجعية الثقافية "العقلية" أثر كبير في عمل خلف الله وهو من شهد بذلك قائلاً: "وكان منهج الأصوليين في البحث في المقدمات اللغوية، وفهم النصوص القرآنية حين يستخرجون الأحكام، ويضبطون أمور التشريع من العوامل التي تفريني أيضاً فعقدت العزم على أن أصنع صنيعهم في القرآن في غير باب التشريع، عقدت العزم على أن أجمع الآيات المتعلقة بجزئية من الجزئيات، أو مسألة من المسائل فأرتبها الترتيب التاريخي وأفهمها الفهم الذي يساعدني على استخلاص الحقائق وتوضيح ما تشتمل عليه من أفكار، وآراء دفعتني هذه الأشياء إلى القرآن فطاورعتها، وأخذت موضوعي الأول "جدل القرآن الكريم" موضوعاً لدراسة للماجستير⁽¹⁾.

ولم تنحسر المرجعية الأصولية عنده في دراسته للماجستير فقط، وإنما أفاد منها فائدة كبيرة في أطروحته "الفن القصصي في القرآن الكريم" وقد صرح بذكر هذه المرجعية في عمله معتمداً عليها⁽²⁾.

ولبّ دراسته للقصص القرآني قائم على (مبدأ الوحدة القصصية في القرآن الكريم) والذي يعني أنّ قصص القرآن الكريم لا تدور حول الشخصيات كما فهم القدماء وإنما تدور حول المقاصد والأغراض والمشكلات التي تحاول حلّها، وهذا ما يمثل الفرق بين صنيع الأدباء وصنيع المؤرخين وهذه الرؤية تمثل تأثره بالمنهج الأصولي القائم على مطاردة الفكرة (الحكم الشرعي) في سور القرآن الكريم بغض النظر عن الأشخاص الذين تدور حولهم هذه الأحكام.

ومن هنا يذكر خلف الله تأثره بهذا المنهج الأصولي قائلاً: "أما أنه يتفق وقواعد الأصوليين فلأنهم يجعلون مدار البحث في الآية القرآنية ما تصوّره من حكم شرعي أو عقيدة دينية ولا يجعلونه الأشخاص الذين تدور حولهم هذه الأحكام، ومن هنا توزع الحديث على الأزواج في مواطن كثيرة فجاء بعضه في آيات النكاح وبعضه في آيات الطلاق وبعضه فيما يقوم بين الزوجين من خصومات، كما جاء بعضه في آيات النفقة وبعضه في آيات الميراث وهكذا. ولا يستطيع باحث أن يجمع بين آيات

(1) الفن القصصي في القرآن الكريم، ص 32.

(2) المصدر نفسه، ص 45.

الطلاق وآيات الميراث إذ هذه توضع في باب الميراث وتلك في باب الطلاق وهكذا وهذا هو ما يحسن أن يجري عليه العمل في القصة القرآنية فيحسن أن تكون الوحدة هي الغرض القصصي فتكون هذه القصة للتخويف وتلك للإنذار وهذه للعبية وتلك لتثبيت قلب النبي عليه أفضل الصلاة والسلام⁽¹⁾.

ثم يذكر بعد ذلك: تعقيباً منه على هذا المنهج: "وواضح أننا لا نستطيع أن نجتمع بين قصة للبعث كقصة إبراهيم والطير في البقرة، وقصة تثبيت قلب النبي (ع) كقصة إبراهيم في هود وقصة المحاربة والأوثان كقصة إبراهيم في الأنبياء ليجرد أن هذه القصص كلها تدور حول شخصية إبراهيم (ع)"⁽²⁾.

ولا أجدني مبالغاً إذا قلت إن المحور الأكبر في دراسته "الفن القصصي في القرآن الكريم" هو المحور الأصولي المتمثل بمفهوم "القصد" على مدار الأطروحة إذا ما قورن ببقية المحاور العلمية الأخرى بحسب مرجعياتها الثقافية، ومرتكزاتها المعرفية.

وأما مفهوم القصد فيتمثل في حقيقتين:

- الأولى: "اللغوية" ومعناه إتيان الشيء، قصدت الشيء قصداً، وأقصد السهم إذا أصاب فقتل مكانه وأقصدتُه حياة: قتلته⁽³⁾. ومنه قوله تعالى: "وعلى الله قصد السبيل"، أي: على الله تبين الطريق المستقيم، والدعاء إليه بالحجج والبراهين الواضحة⁽⁴⁾.

- الثانية: "الاصطلاحية" لم أعثر على تعريف لها في كتب التراث، وقد يكون تعريف (سيرل) لها يغني في تحقيق مفهومها إذ يقول: "وهي المصطلح العام لجميع الأشكال المختلفة التي يمكن أن يتوجه بها العقل أو يتعلق نحو الأشياء، أو الحالات الفعلية في العالم"⁽⁵⁾. وفي ضوء علم أصول الفقه تعدُّ نظرية المقاصد عند الأصوليين وعلى رأسهم الإمام الشاطبي

(1) الفن القصصي في القرآن الكريم/213 - 214.

(2) المصدر نفسه/214.

(3) مجمل اللغة/552.

(4) لسان العرب، 3/3232 (مادة قصد).

(5) لعقل واللغة والمجتمع "الفلسفة في العالم الواقعي" ص 128، ترجمة سعيد الغامدي الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف ط/1 (2006م - 1427هـ) الجزائر العاصمة (الجزائر).

"790هـ" (1) أهم نظرية تتناول المقاصد العامة للخطاب (2). يقول الباحث إدريس مقبول: "كل من يقرأ الشاطبي يجد له لغوياً تداولياً بما تعنيه العبارة من معنى فهو ممن وقفوا دراستهم الأصولية والمقاصدية على تفهيد المعنى وضبطه" (3).

ولب هذه النظرية عند الشاطبي أن "تكاليف الشريعة ترجع إلى حفظ مقاصدها في الخلق وهذه المقاصد لا تعدو ثلاثة أقسام، أحدها: أن تكون ضرورية (*)، والثاني: أن تكون حاجية (**)، والثالث: أن تكون تحسينية (***) (4).

وهو أمرٌ بعيد الغور وعمر المسلك عظيم الغاية، ولا يسلكه إلا أفذاذ العلماء، وعفاة أهل هذا الفن، يقول الشيخ عبد الله دراز: "وهذا بحرٌ ذاخرٌ يحتاج إلى تفاصيل واسعة، وقواعد كلية، لضبط مقاصد الشارع فيها من جهة قصده لوضع

(1) سبق الشاطبي إلى القصدية القاضي عبد الجبار الأسد آبادي المعتزلي "ت 415هـ" في كتابه "المغني في أبواب التوحيد والعدل"، وقد تناول هذا المفهوم في الجزء السابع، والثامن، والتاسع، هذه الأجزاء المتعلقة بـ "خلق القرآن" "الخلق - التوليد" وكذلك في الجزئين السادس عشر والسابع عشر المتعلقين بإعجاز القرآن الشرعيات، وفي هذه الأجزاء تفصيل يغني عن مفهوم القصد. وكذلك أبو حامد الغزالي (ت 505هـ) في كتابه المستصفى من علم الأصول "طبعة دار صادر بيروت" في الجزء الأول تحت عنوان: "الفن الثاني في المقاصد وفيه فصلان فصل في صورة البرهان وفصل في مادته" ويبدأ حديثه عنه من ص 37 إلى ص 49.

(2) وفي هذا يقول الباحث محمود طلحة: "ونشير - هنا - إلى أن الدرس الغربي بكل مناهجه لم ينتبه إلى مثل معرفي لنظرية المقاصد العامة للخطاب كالتالي بحدها عند علماء الأصول والإمام الشاطبي على رأسهم في كتابه الموافقات". "تداولية الخطاب السردي - دراسة تحليلية في وحي القلم للرافعي" هامش "ص 48" ط 1 "عالم الكتب إربد - الأردن".

(3) الأفق التداولي، (نظرية المعنى والسياق في الممارسة التراثية العربية) 64، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن 2011 م.

(*) المقصود بالضروريات خمسة وهي حفظ الدين والنفس، والنسل، والمال والعقل، وقالوا إنها مراعاة في كل ملة.

(**) وأما الحاجيات: فمعناها حفظ أنواع المعاملات التي لولا ورودها على الضروريات لوقع الناس في الضيق والحرج.

(***) وأما التحسينات: فمعناها الأخذ بما يليق من محاسن العادات وتجنب الأحوال المذنبات التي تأنفها العقول الراجحة، ومنها إزالة النجاسة - وبالحملات الطاهرات كلها - وسر العورة.

(4) الموافقات في أصول الشريعة 7/2 تحقيق الشيخ عبد الله دراز، ط 1 دار الكتب العلمية (بيروت، لبنان).

الشرعية ابتداءً، وقصده في وضعها للإفهام بها، وقصده في وضعها للتكليف بمقتضاها، وقصده في دخول المكلف تحت حكمها⁽¹⁾.

وكان لهذه النظرية النصيب الأوفر عند خلف الله فقد لقيت مقبولةً كبيرةً عنده لم أفاد منها في عموم توجهه القصص القرآني وجهةً جماليةً وأدبيةً.

وقد يكون ما ذكره بشأن مقاصد القرآن في قصصه ما يوضح عمق هذه المسألة عنده قالاً: "... وإن مقاصد القرآن من مواعظ، وعبر، ، ومن إنذارات وبشارات تختلف في مواطن عنها في مواطن أخرى، ومن هنا كان الاختلاف؛ لأن الاختلاف في المقاصد يدفع من غير شك إلى اختلاف الصور الأدبية"⁽²⁾. وهذا قريب من قول الشاطبي: "علم المعاني والبيان الذي يعرف به إعجاز نظم القرآن، فضلاً عن معرفة مقاصد كلام العرب إنما مداره على معرفة مقتضيات الأحوال: حال الخطاب من جهة نفس الخطاب، أو المخاطب، أو المخاطب، أو الجميع، إذ الكلام الواحد يختلف فهمه بحسب حالين، وبحسب مخاطبين وبحسب غير ذلك"⁽³⁾.

وبكلامه هذا يؤكد لنا تأثيره بالعقلية الأصولية في مسألة مقاصد الشريعة، ويبدو قولنا راجحاً في هدي قول محقق كتاب الموافقات: "... يحكي بها [أي الشاطبي] كيف كانت الشريعة مبنية على مراعاة المصالح، وأنّها نظام عام لجميع البشر دائم أبدي، لوfer من بقاء الدنيا إلى غير نهاية، لأنّها مراعى فيها مجرى العوائد المستمرة، وأن اختلاف الأحكام عند اختلاف العوائد ليس اختلافاً في الخطاب الشرعي نفسه، بل عند اختلاف العوائد، ترجع كل عادة إلى أصل شرعي يحكم بها عليها."⁽⁴⁾

وأما مفهومه في ضوء الدرس اللساني الحديث بوصفه مصطلحاً مهماً في (حقل لسانيات النص) وفي (حقل التداوليات) فنكتفي بتعريف د. عزة شبل للقصص بأنه: "قصص منتج من أية تشكيلة لغوية ينتجها أن تكون قصداً مسبوکاً محبوکاً، وفي معنى أوسع تشير القصصية إلى جميع الطرق التي يتخذها منتج النص من أجل متابعة

(1) الموافقات في أصول الشريعة 4/1 "من مقدمة المحقق".

(2) الفن القصصي في القرآن الكريم، ص 46.

(3) الموافقات في أصول الشريعة، 258/3.

(4) مقدمة المحقق، 6/1.

بمقاصدهم وتحقيقها.⁽¹⁾ ثم ذكرت بعد ذلك: "وإذا كان التعريف يحدد السبب والحيك كهدفين نهائيين للقصدية، فإن التعريف الثاني يراها وسيلة ضمن وسائل أخرى عدة يستغلها المرسل من أجل تحقيق مقصده، وهذا يؤكد أن عنصري السبب والحيك يوجههما باستمرار قصد المرسل لهدف محدد وهو التأثير في متلقي بعينه في ظروف خاصة"⁽²⁾. وموضوع القصدية هو مظنة البحث التداولي الحديث، يقول جرج يول: "التداولية هي دراسة المعنى الذي يقصده المتكلم"⁽³⁾.

ومن المواضع التي أشار فيها خلف الله - على سبيل التمثيل لا الحصر - إلى مفهوم القصد في القصص القرآني ما ورد في القرآن عن قصة موسى (ع) ومعجزة عصاه وكيف وردت في القرآن الكريم بمشاهد مختلفة وأشكال متعددة بحسب مقامات الخطاب ومقاصد الكتاب.

يقول خلف الله: "وهنا نعرض عليك صنيع القرآن في العنصر القصصي الواحد حين يختلف وصفه في الأقسام المختلفة التي تدور حول شخصية واحدة فيختلف فيها البناء والتركيب وطريق العرض باختلاف القصد، والغرض، وظروف البيئة، وتقلبات الزمن"⁽⁴⁾ ثم يستعرض الآيات: "مَا تِلْكَ يَبِيعُكَ يَا مُوسَى {17} قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى {18} قَالَ أَلْقَاهَا يَا مُوسَى {19} فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى {20} قَالَ خُذْهَا وَلَا تَخَفْ سَتُعِيدُهَا سِيرَتَهَا الْأُولَى {21} وَاضْمُمْ يَدَكَ إِلَى جَنَاحِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ آيَةً أُخْرَى {22} لَنُرِيكَ مِنْ آيَاتِنَا الْكُبْرَى {23} طه".

ويذكر خلف الله تفسير الزمخشري (ت 538 هـ) لهذه الآيات بقوله: "فإن قلت كيف ذكرت بالفاظ مختلفة بالحية والجآن والشعبان؟ قلت أما الحية فاسم جنس يقع على الذكر والأنثى والصغير والكبير وأما الشعبان والجآن فينبهما تناف، لأن الشعبان العظيم من الحياة والجآن الدقيق وفي ذلك وجهان أحدهما أنها كانت وقت انقلابها

(1) علم لغة النص (النظرية والتطبيق)، 28، مكتبة الآداب، ط/1 (1428 هـ - 2007 م)، القاهرة.

(2) المصادر نفسه والصفحة نفسها.

(3) التداولية/19، ت: د. قصي العتايي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط/1 (1431 هـ - 2010 م)، بيروت.

(4) الفن القصصي في القرآن الكريم/169.

حية تنقلب حية صفراء دقيقة ثم تتورم وبتزايد جرمها حتى تصبح ثعباناً، فأريد بالحيات
أول حالها، وبالثعبان مآلها، والثاني أنها كانت في شخص الثعبان وسرعة حركة الحيوان
والدليل عليه قوله تعالى: - فلما رآها تهتز كأنها جان- وقيل كان لها عرف كعرف
الفرس وقيل كان لها بين لحبيها أربعون ذراعاً⁽¹⁾.

وقبل أن نذكر رأي خلف الله في هذه القصة القرآنية نذكر الموططين الآخرين
الذين جاءت فيهما القصة:

1- سورة الشعراء: "قَالَ لَنْ اُتَّخَذَتْ اِلَٰهًا غَيْرِي لِأَجَعَلَكَ مِنَ
الْمُسْحُورِينَ {29} قَالَ اُولُو جِنَّتِكَ بِشَيْءٍ مُّبين {30} قَالَ قَاتِلْ بِهِ اِنْ
كُنْتَ مِنَ الصّٰدِقِيْنَ {31} فَالَّتِي عَصَاهُ فَاِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُّبِينٌ {32} وَنَزَعَ
يَدَهُ فَاِذَا هِيَ بَيْضَاءُ لِلنّٰظِرِيْنَ {33} قَالَ لِلْمَلٰٓئِكَةِ حُوْلَةُ اِنَّ هٰذَا لَسَاحِرٌ
عَلِيْمٌ {34}."

2- سورة القصص: "فَلَمَّا قُضِيَ مُوسٰى اَلْاَجَلَ وَسَارَ بِاَهْلِهِ آنَسَ مِنْ جَانِبِ
الطُّورِ نَارًا قَالَ لِاَهْلِهِ امْكُثُوْا اِنِّيْ آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّيْ آتِيْكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ اَوْ
جَذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُوْنَ {29} فَلَمَّا اَتَاهَا نُودِيَ مِنْ شَاطِئِ الْمَوْجِ
الْاَيْمَنِ فِي الْبُقْعَةِ الْمُبَارَكَةِ مِنَ الشَّجَرَةِ اَنْ يَّا مُوسٰى اِنِّيْ اَنَا اللّٰهُ رَبُّ
الْعٰلَمِيْنَ {30} وَاَنْ اَلْقِ عَصَاكَ فَلَمَّا رَآهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّى مُدْبِرًا وَلَمْ
يُعَقِّبْ يَّا مُوسٰى اَقْبِلْ وَلَا تَخَفْ اِنَّكَ مِنَ الْاٰمِنِيْنَ {31} اسْلُكْ يَدَكَ فِي
جَنَبِكَ تُخْرِجْ بَيْضًا مِنْ غَمْرِ شَعْرٍ وَاَضْمُمْ اِلَيْكَ جَنَاحَكَ مِنَ الرَّهْبِ
فَذٰلِكَ بُرْهٰنُنَا مِنْ رَبِّكَ اِلَىٰ فِرْعَوْنَ وَمَلِكِهِ اِنَّهُمْ كَانُوْا قَوْمًا فَٰسِقِيْنَ {32}
قَالَ رَبِّ اِنِّيْ قَتَلْتُ مِنْهُمْ نَفْسًا فَاَخَافُ اَنْ يَقْتُلُوْنِ {33}."

ويرى خلف الله أن تباين صورة القصة في السور المذكورة هو نتيجة لتباين
الموقف والمقام تحقياً لقصدية القرآن الكريم من إيرادها في كل من المقامات المذكورة
وليس الأمر كما ذهب الزمخشري الذي يبدو من كلامه - المذكور آنفاً - أنه لا يفرق
بين المقامات المختلفة في سورة طه وسورة الشعراء وسورة القصص. فمقام سورة
الشعراء غير مقام سورة طه والمقامان غير مقام سورة القصص، ففي سورة القصص
يبدو مشهد الخوف والهلع يضرب بأظنابه على نسقها التعبيري فكان ما يناسب

(1) (الكشاف، 534، دار الفكر، ط1 (1403 هـ - 1983 م)).

هذا - هنا - هو "اختيار اللفظ الذي يلائم هذا الخوف ويجعل موسى يفسر من
 ليدان هو أن يحضر اللفظ في الذهن صورة لشيء مخيف مرعب ومن هنا جاء لفظ
 حال وفرق كبير بين الحية والجحان: إن الأولى لا تدفع الإنسان إلى أن يولي مديراً
 حتماً وإن الذي يدفع إلى ذلك حتماً هو الجحان"⁽¹⁾. أما في سورة طه فيبدو أن غرض
 مناساة وإدخال السرور وتخفيف الهم هو غاية القصة وهدفها الذي تصير إليه، ولعل
 ونحة السورة خير دليل على هذا القصد: "طه (1) مَا أَنْزَلْنَا عَلَيْكَ الْقُرْآنَ
 بِشَيْءٍ مِنْ شَيْءٍ (2)".

يقول خليف الله في هذا: "ولذا كان عرض المسائل في هذه القصة عرضاً هيناً
 يدفع إلى النفس الثقة والطمأنينة ويدفع عنها الهم والحزن ومن هنا كانت لفظة الحية
 تليق بالمقام"⁽²⁾.

2-2 - المرجعيات الفلسفية:

ثمة مرجعيات فلسفية في طروحات خليف الله تجسدها لنا مقاربات متأملة لنص
 (الفن القصصي في القرآن الكريم)، ولسنا ندعي في هذه المقاربة أن الرجل اطلع على
 مقررات الفلاسفة الجدد وتأثيرها في ما ذهب إليه من آراء في مسائل الفهم التاريخي
 (التاريخ والحقيقة) و(التاريخ بين مطابقة الواقع وسلطان الرواية) و(النفس الإنسانية
 والميل إلى كل ما هو قديم في التاريخ) فقد تكون نتائج هذه المقاربات الفلسفية
 بحسب مرجعياتها الثقافية التراثية من المسلحات الفكرية للعقل العربي الإسلامي يومئذٍ
 ولعل شرعية تبني هذا الرأي هو أن معطيات التراث أسبق زمنياً.
 على كل حال لا تمثل هذه المقاربة إلا وجهة نظر الباحث بحسب قراءته
 وتأمله، فالمقاربة الفلسفية الأولى تلمح في حديث خليف الله عن مسألة (التاريخ
 والأدب) في النص الآتي: "... نعم نستطيع أن نفترض أن دراسة الأحداث التاريخية
 والوقوف عليها من كتب التاريخ ييسر الأمر ويسهل السبيل ويصل بنا إلى ما نريد
 من تحديد وتقدير لما في القصص من قيم تاريخية، ولكن ذلك الغرض لن يشفي
 الغليل؛ لأن الأمر قد يكون أمر أحداث أغرقت في القدم ثم نقلت إلينا في روايات

(1) الفن القصصي في القرآن الكريم: 171.

(2) المصدر نفسه والصفحة نفسها: 170.

شفهية زادت عليها أو نقصت منها حتى أحوالها إلى شيء يشبه القصص أو يشبه الأساطير ووقفت الأمور عند هذا الحد حتى لم يوجد أي دليل غير تلك الروايات، ومن أمثال ذلك ما رواه الجاهليون عن ناقة صالح وحن سليمان وساقه القوم فيما بعد على أنه الحقيقة والتاريخ، كما قد يكون الأمر أمر اعتماد القاص على الواقع النفسي لا الواقع التاريخي، أي: الاعتماد على المشهور المتداول لا على الصور الحقيقية لأحداث التاريخ⁽¹⁾.

فالنص المذكور يشي بحقيقة مهمة مفادها أن الحقائق التاريخية المتمثلة في القصص القرآني جارية على المشهور المتداول بين الناس لا على أساس مطابقتها للواقع. وتداعيات هذه المسألة تعود إلى أن هذه الأحداث التاريخية المغرقة في القدم طريقة نقلها بدائية تتمثل بالرواية الشفهية التي كانت تعتمد عند العرب وليس بين أوسدنا وثائق تاريخية نظمئن إليها في تحقيق هذه الحوادث سوى نصوص التوراة والإنجيل المحرفة والمزيفة الشبيهة بالأساطير. ومن ثم تكون هذه الحوادث التاريخية بحسب المشهور المتداول عند الناس وإن كان هذا المشهور لا يمثل الحقيقة.

وهذه النظرة قريبة من مفهوم فلسفة التاريخ عند الفيلسوف الألماني "إمانويل كانط" (1724-1804) إذ يقول: "يجب على التكلف الممدوح الذي يلجأ إليه الناس الآن في كتابة التاريخ أن يضع موضع الاعتبار بطريقة هذا الأمر: ألا وهو كيف أن أخلافنا سيعرفون كيف ينظرون إلى عبء التاريخ الذي نود أن نخلفه لهم بعد عدة قرون. وليس من شك في أنهم لن ينظروا إلى تاريخ أقدم العصور، الذي لا بد أن تكون وثائقه قد فُقدت لديهم منذ عهد طويل. إلا من وجهة النظر التي تُهمُّهم، وهي ما فعلته الشعوب والحكومات في سبيل النزعة العالمية، أو ما عساهم أقاموه من عقبات..."⁽²⁾.

فخلف الله وكانط يتبينان فكرة واحدة مفادها أن التاريخ القديم "المفتقر إلى وثائق تؤكد" ينقل الناس منه ما يهمهم وبحسب ما يفهمونه منه ثم يصبح هذا المنقول هو الحقيقة الشائعة بين الناس "الأجيال اللاحقة" وتكون دلائل صحته اتفاق

(1) النص القصصي في القرآن الكريم: 79-80.

(2) نظرة في التاريخ العام بالمعنى العالمي، 297 - 298، ترجمة "عبد الرحمن بدوي" ضمن كتاب "النقد التاريخي"، ط 4، 1981، وكالة المطبوعات الكويت.

لناس عليه وإن كان هذا الاتفاق مظنة تزييف وتحريف، ويؤكد هذا المعنى - أيضاً -
 فيلسوف الفرنسي "بول فالري 1871 - 1945" بقوله: "لفي كل كتاب تاريخ
 قصايا يتفق عليها الممثلون والشهود والمؤرخون والأحزاب، وهي لفتات موفقة، وأمر
 عرسية حقاً، ومجموع هذه الأمور العرضية، وهذه الشواهد الجديرة بالملاحظة، هو الذي
 يؤلف القسم المؤكد من معرفة الماضي، وهذه الأعراض ذات الاتفاق، وهذا التلاقي في
 اتصالات يحدد "الوقائع التاريخية" ولكنه لا يحددها تحديداً تاماً"⁽¹⁾.

ويؤكد فالري في موطن آخر أن المؤرخين ورجال التاريخ يصعدون في اختياراتهم
 للنصوص التي يتناولونها من هوى وميل لبعض الوقائع، أو الملامح دون بعض، مما
 يجعلهم يطرحون ويغفلون الوقائع الأخرى التي لا تلائم وغاياتهم، أو تنقص
 مبادئهم⁽²⁾. وبالتالي يعدون أمر اتفاقهم أضعف من أن يقدر على استبعاد
 شخصياتهم وغرائزهم ومصالحهم ونظراتهم الفردية (وهي مصادر الخطأ والتزييف)⁽³⁾.

وكان خلف الله قد ذكر الملاحدة واليهود والنصارى والمستشرقين والمبشرين
 وكيف كانوا يُخطئون القرآن وأخباره بناءً على ما عندهم من تاريخ مفترى لصالح
 أيديولوجيات يعتنقونها من مثل ما قالوا به في مسألة مريم في قوله تعالى: "فَأَنْتَ بِهِ
 فُؤِمَهَا تَحْمِلُهُ قَالُوا يَا مَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتَ شَيْئاً فَرِيحاً {27} يَا أُخْتُ هَارُونَ مَا كَانَ أَبُوكِ امْرَأً
 سَوْءَ وَمَا كَانَتْ أُمُّكَ بَغِيّاً {28}" مريم/27 - 28 وفي سورة آل عمران الآية 35 "إِذْ
 قَالَتِ امْرَأَةُ عِمْرَانَ رَبِّ إِنِّي نَذَرْتُ لَكَ مَا فِي بَطْنِي مُحَرَّرًا فَتَقَبَّلْ مِنِّي إِنَّكَ أَنْتَ السَّمِيعُ
 الْعَلِيمُ {35}" وفي سورة التحريم الآية 12 "وَمَرْيَمُ ابْنْتِ عِمْرَانَ الَّتِي أَحْصَنَتْ فَرْجَهَا
 فَفَتَحْنَا فِيهِ مِنْ رُوحِنَا وَصَدَّقْتَ بِكَلِمَاتِ رَبِّهَا وَكُتِبَ عَلَيْهَا مِنَ الْقَيَّاتِينَ {12}" وفي
 سورة الفرقان الآية 35: "وَلَقَدْ آتَيْنَا مُوسَى الْكِتَابَ وَجَعَلْنَا مَعَهُ أَخَاهُ هَارُونَ
 نَاوِيّاً {35}".

فهذا الدكتور كبير تسدل أنموذج من المخالفين الذين حاولوا التشكيك بحقائق
 القرآن منطلقاً من مرجعيات دينية مخرفة ومزيفة. ومن أمثلة محاولاته المذكورة أنه تحدث
 عن قصة مريم في ضوء ما وردت به في القرآن والتوراة والإنجيل، وفي بداية حديثه ذكر

(1) خطبة في التاريخ، 301، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ضمن كتاب "النقد التاريخي".

(2) خطبة في التاريخ، 300.

(3) المصدر نفسه، 302.

أن "عمران، وموسى، وهارون، ومريم"، هم الأشخاص أنفسهم الذين ورد ذكرهم بهذه الأسماء في خمسة أسفار موسى غاية الأمر أن ورد في التوراة (عمرام) عوضاً عن "عمران" (1).

ومن مواطن ذكرهم في التوراة:

- 1- سفر الخروج، الإصحاح "15" الآية "20": "فأخذت مريم أخت هارون الذف بيدها، وخرجت النساء وراءها بدفوف ورقص".
- 2- سفر العدد، الإصحاح "26"، الآية "59": "واسم امرأة عمرام يوكابد بنت لاوي التي ولدت للاوي في مصر، فولدت لعمرام هارون وموسى ومريم أختهما".

ثم يذكر الدكتور كليز تسيل بعد ذلك: "فلا شك أن محمداً توهم أن مريم أخت هارون التي كانت - أيضاً - ابنة عمرام "أي عمران" هي نفس مريم العذراء التي صارت أم المسيح بعد ذلك بنحو 1570 سنة وهذا القول يشبه الرواية الواردة في الشاهنامة" ... وربما كان سبب هذا الغلط أنه ورد في إحدى خرافات اليهود عن مريم أخت هارون: "إن ملاك الموت لم يتسلط عليها، بل ماتت بقبلة إلهية، ولم يتسلط عليها الدود والحشرات" (2) والأغرب من هذا أنه يذكر عجز المفسرين عن تفصيل هذا البرهان الموجه إليهم (3).

ويبدو من طرح الأستاذ كسلر أنه لا بضاعة له في الدراسات اللغوية وبالتالي أن له أن يفهم القرآن وأساليب تعبيره! فهو لا يعرف أي سر ظواهر اللغة "الإبدال" الذي حصل في لفظ اسم (عمران) الوارد في التوراة بالميم (عمرام) بدلاً من النون (عمرال) في القرآن الكريم وهو إبدال مطرد بين الساميات والعربية الشمالية في الأسماء المنتهية بالميم مثل (أم) في الساميات تتحول إلى (أن) في العربية (4). ومن كان هذا حاله فمؤكد أنه لا يفرق بين (أخت) بدلالاتها الوضعية و(أخت) بدلالاتها المحارية. وقوله تعالى "يا أخت هارون" يعني أخته في الصلاح لا في النسبة، وذلك كقولهم: يا أختا

(1) ينظر: كتاب مصادر الإسلام، 38.

(2) ينظر: كتاب مصادر الإسلام، 38.

(3) ينظر: المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

(4) ينظر: المدخل في علم الأصوات المقارن، د. صلاح حسين، 165، توزيع مكتبة الأنجلو

(2005-2006 م).

نفس، وقوله: "أخا عاد" الأحقاف/21، "مما أخا نبيها على إشفافه عليهم شفقة
الأخ على أخيه. وعلى هذا قوله: "والى ثمود أخاهم هود/61، "والى عاد أخاهم"
الأعراف/65، "والى مدين أخاهم" الأعراف/85⁽¹⁾.

يقول الشيخ ياسين خليل: "إن مجرد الاشتراك في اسم الأب والأخ لا يوجب
الأخوة بين موسى ومريم لأن عندنا عسرانين أحدهما أبو موسى وهارون وهو عسران
بن بصهر بن فاهث بن لاوس بن يعقوب، والآخر أبو مريم وهو عسران بن ماثان"
والثاني "ينتهي نسبه إلى يهوذا بن يعقوب بسبعة وعشرين أباً وبين العسرانين ألف
وثلاثة مئة، وأما هارون فاثان أحدهما هارون أخو موسى بن عسران حقيقة، والآخر
ليس أخاً لمريم بل كان رجلاً صالحاً في بني إسرائيل يُشَبَّه به كُلُّ من عُرف بالصلاح،
ولما كانت مريم (ع) معروفة بالعفة والصلاح نسبت إليه"⁽²⁾.

والمقاربة الفلسفية الثانية تلمح في حديث خلف الله عن مسألة (التأريخ والميل
النفسى لكل ما هو قديم) في النص الأتي: "أما إن كان القصد من القصة التاريخية
الاعتماد على ذلك الميل النفسى ميل المحبة لكل ما هو قديم، لأنه يُكسب القصة
روعة، وجلالاً ويضفي عليها شيئاً من السحر، ويكسبها تلك القوة التي تجعلها قريبة
من الواقع، وتجعل القارئ أو السامع يصدق بسهولة كل ما جاء فيها، فإن هذه
الحرية تتسع لكن لا إلى الحد الذي يتعارض فيه الواقع التاريخي مع قضايا القصة وإلا
افسد هذا التباين على القاص غرضه؛ ولذا تعتبر القضايا التاريخية المخرقة في القدم
والتي تجهل تفاصيلها جهلاً يكاد يكون تاماً أحسن ميدان لهذا النوع من القصص إذا
أردنا للخلق الفني الانطلاق من القيود والانفلات من الحدود والتمتع بالحرية التامة
الشاملة"⁽³⁾، فالنص المذكور يوحى بحقيقة مفادها أن التأريخ بوصفه سجلاً لحياة
الماضين وحافضةً لمعالم حضاراتهم وما تتضمنه من رقي في الفكر يومئذ، أو ربما يكون
التأريخ محبباً للنفوس لذاته بمعنى كونه يدل على القدم أو على قولهم (عبق الماضي)،
وبالتالي تميل إليه النفوس وتحنّ له حنين الإبل إلى أعطانها؛ لذلك يجنح إليه القاصون

(1) معجم مفردات ألفاظ القرآن الكريم، للراغب الأصفهاني/19، راجعه: إبراهيم شمس الدين،
دار الكتب العلمية 2008 م.

(2) أضواء على مشاهير القرآن، 9/2، ط2، منشورات مكتبة الهلال بيروت 1980 م.

(3) فن القصص القرآني، ص 78. وينظر ص 77 والحديث فيها عن ميدان هذه الحرية.

فيكتبون قصصهم في كنفه ليلقي بظلاله على المحتوى القصصي ويجعله في مكان من القبول والاستحسان عند المتلقي.

وهذه النظرة قريبة من مفهوم (النوستالوجيا) عند الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا "1930-2004". ومعناها "الحنين للماضي" و"الاشتياق له" و"كون الماضي عقيدة عميقة لا يمكن محوها". ويمكن لنا توضيح هذا بالنصوص الآتية: النص الأول: "... والواقع أنه يمكننا أن نتحدث وإلى ما لا نهاية - وقد بدأ فعلياً هنا وهناك - عما يمكن أن نسميه (تأريخ فرنسا) ونعني بذلك على وجه التحديد ذلك التأريخ الذي يدرس في المدارس تحت عنوان: تأريخ فرنسا: تأريخ وإن كان أقرب ما يكون إلى سلوك عجيب وإلى خرافة، أو إلى الكتاب المقدس، فإنه يمثل للأطفال من جيلي عقيدة عميقة ليس من السهولة محوها. هكذا"⁽¹⁾.

حديث دريدا في هذا النص عن التأريخ يعود به إلى تأريخ طفولته عندما كان في الجزائر العربية التي نشأ فيها وترعرع وكيف انتقل منها إلى فرنسا يوم كان عمره تسع عشرة سنة وكيف بدأ رحلته الدراسية في (ثانوية لوي الكبير) التي قضى فيها أسبوعاً حزيناً مليئاً بالدموع في سكنه الداخلي التابع لها، وهذه الثانوية تقع في جادة سان ميشيل الذي قدر لدريدا أن يعيش فيها وأن لا يغادرها منذ ذلك الحين، ما يهمنا - هنا هو أن دريدا أخذ (ما أسماه بتأريخ فرنسا) هناك وكيف أصبح هذا التأريخ جزءاً مهماً من فكره بمثابة عقيدة لا تنفك عن بنائه الفكري الأيدولوجي ومن الصعوبة مكان محوها وأزالتها.

النص الثاني: "مع ذلك فإنه مازال عليّ أن أحلم، وأن "أتوق إلى الماضي"⁽²⁾. حديث دريدا في هذا النص جاء في سياق تمنيه هو وكل التلاميذ الخاضعين والمشككين وفق بيداغوجية اللغة الفرنسية استقلال الجزائر وفق منظور دريدا الخاص، وهذا إفصاح عن الحنين للماضي في حضم الاغتراب في المكان واللغة والثقافة والهوية.

(1) أحادية الآخر اللغوية، جاك دريدا، 83-84، ترجمة وتقديم د. عمر مهيل، ط1 (1429 هـ - 2008م) الدار العربية للعلوم ناشرون "منشورات الاختلاف" الجزائر (العاصمة) - الجزائر.

(2) أحادية الآخر اللغوية، 95-96.

النص الثالث: "فنحن لا نسكن ما تعودنا على تسميته سكناً؛ لذا فلا سُكُنِي
بمكة دون ذلك التباين القائم حول المنفى، وحول الحنين إلى زمن النقضي.."⁽¹⁾

وحلف الله في حديثه عن ميل النفوس لكل ما هو قديم وتوظيف هذا الأمر في
القصص عموماً والقصص القرآني بشكل خاص، ففي القصص عموماً يضرب أمثلة
منها اعتماد بعض القاصين على أحداث التاريخ في قصصهم وقد كان استغل كل
من شكسبير وبنارد شو وشوقي كيلوبطة من الطونيو في تصوير قصته.

ولعل من أشهر القاصين اعتماداً على التاريخ "والتر سكوت" فقد كان هذا
يعتمد إلى إحياء التاريخ الأوسط وكان يرى فيه مجالاً خصباً لإرسال الخيال وخلق
القصص وكان لا يلتزم الصدق والدقة بل كثيراً ما كان يخلق الشخص من العدم
وينطقها بما شاء من أقوال كما يذكر أحداثاً لم تقع ويصورها الصورة التي ير أنها
تحدث الأثر المطلوب⁽²⁾.

ثم يذكر بعد ذلك أن استخلاص الحقائق التاريخية من القصص يتوقف على
معرفة مدى الحرية التي يتمتع بها القاص في أثناء تصويره الأحداث وتحريكه
للأشخاص وتصويره للبيئة وإنطاقه كل هذا يوائم الفن ويلائم الحرية ويجري مع الخلق
الأدبي في مضمار واحد حتى النهاية وإنه لأمر شاق عسير⁽³⁾.
ثم ينتقل بعد ذلك إلى فضاء القرآن الكريم كاشفاً لـ (ظواهر الحرية الفنية فيه)

المتثلة بـ:

1- إهمال القرآن حين يقص لمقومات التاريخ من زمان ومكان، فليس في
القرآن الكريم قصة واحدة عني فيها بالزمان، أما المكان فقد أهمل إهمالاً
يكاد يكون تاماً لولا تلك الأمكنة القليلة المبعثرة هنا وهناك والتي لم تلفت
القرآن الذهن إليها عرضاً⁽⁴⁾.

2- اختياره لبعض الأحداث دون بعض فلم يعن القرآن بتصوير الأحداث
الدائرة حول شخص أو الحاصلة في أمة تصويراً تاماً كاملاً وإنما كان

(1) أحادية الآخر اللغوية، 121.

(2) ينظر فن القصص القرآني، 79.

(3) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(4) ينظر: فن القصص القرآني، 81.

يكفي باعتبار ما يساعده على الوصول إلى أغراضه، أي ما بلغت
الذهبية إلى مكان العظة وموطن الهداية⁽¹⁾.

3- كان لا يهتم بالترتيب الزمني، أو الطبيعي في إيراد الأحداث، وتصويرها،
ولما كان يخالف في هذا الترتيب ويتجاوزته⁽²⁾.

لم يضرب "بعد ذلك" مثلاً قصة نبي الله لوط (ع) ففي سورة الحجر "قلماً
جاء آل لوط المرسلون (61) قال إنكم قوم منكرون (62) قالوا بل جئناك بما
كانوا فيه يفتخرون (63) وأتيناك بالحق وإنا لصادقون (64) فأسر بأهلك بقطع
من الليل والناس أدبارهم ولا يلتفت منكم أحد وأمضوا حيث تؤمرون (65) وقضينا
إليك الأمر أن دابر هؤلاء مقطوع مصبحين (66) وجاء أهل المدينة
يسخرون (67) قال إن هؤلاء ضيغي فلا تفضحون (68) واتقوا الله ولا تخزون (69)
قالوا أولم ننهك عن العالين (70) قال هؤلاء بنائي إن كنتم فاعلين (71) لعنرك
إنهم ليس سكرتهم يعمهون (72) فأخذتهم الصيحة مشرقين (73) الحجر الآيات
من 61 إلى 73.

فإن هذه القصة لو لوحظت مع إحدى قصص لوط في القرآن الكريم كقصة
في سورة هود مثلاً لوحدنا القصة في سورة هود تجري على هذه الطريقة. بحيء
الملائكة ثم حاله واضطرابه النفسي، ثم بحيء القوم، ثم موقفه وعرض بناته حتى لا
يخزي، ثم ردهم عليه وعزمهم على إتمام مقصدهم، ثم موقف الملائكة وإخبارهم إياه
أنهم رسل ربهم، وإخباره بحيء العذاب، فهنا نلاحظ أن المحاورة بنية وبين قومه تتم قبل
أن تخبره الملائكة بأنهم رسل ربهم، والقصة تجري بعد ذلك وقد رتبت وقائعها الترتيب
الذي يشعر بأن الزمن هو المحور الذي يربط الوقائع المختارة أو هذه الأحداث
المصورة. أما في سورة الحجر فتعلمه الملائكة كل شيء قبل بحيء قومه، ومع ذلك
تمضي المحاورة مع قومه وكأنه لم يعلم بأن أضيافه من الملائكة⁽³⁾.

ثم يذكر بعد ذلك: "وليس يخفى أن هذا بعيد عن الوقائع ومشاكلته قريب من
القصص وما فيه من حرية تؤذن للقاص بأن يرتب أحداثه الترتيب الذي يصل إلى

(1) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(2) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(3) فن القصص القرآني، 81 - 28.

الغرض ويؤدي إلى الأهداف⁽¹⁾.

وهذه الحرية المذكورة لن يقررها إلا مذهب أدبي التزمه القرآن نفسه، أو على أقل تقدير حرص عليه وهو قول له وجاهته فيما نعتقد⁽²⁾.

ولزيد من التعرف على ملامح هذه الحرية في العرض القصصي القرآني لتحقيق مقاصد القصص يمكن الاطلاع على كتاب الفن القصصي في القرآن الكريم⁽³⁾.

والمقاربة الفلسفية الثالثة تلمح في حديث خلف الله عن مسألة (التاريخ والصور الذهنية للجماعة البشرية عن الكون وأحداثه): "... وذلك لأن الأدب يكتفي في كثير من الحالات بالمشهور المتداول من المعارف التاريخية، أو بالصورة الذهنية للجماعة البشرية عن هذا الكون وأحداثه، وبخاصة حينما يقصد إلى هذه المعارف ليتخذ منها المواد التي تعنيه على ضرب الأمثال وقص القصص"⁽⁴⁾.

ما يفضي إليه هذا النص هو أن التاريخ بوصفه حقيقة بحسب المشهور المتداول منه على ألسنة الناس، ولا يلتفت بعد ذلك إلى أكثر من هذا، فحسبنا به دليل على صدق هذا المشهور المتداول الذي يشكل الصورة الذهنية للجماعة البشرية عن هذا الكون وأحداثه بلا تعويل على الواقع.

وتقترب هذه الرؤية من رؤية فيلسوفين هما ريتشارد رورتي "1931 - 2007" الفيلسوف البراغماتي الأمريكي ويورغن هابرماس "1929" الفيلسوف الألماني. ويمكن لنا أن نستشف هذا من فلسفة رورتي (البراغماتية الجديدة) القائمة على عدم الإيمان بوجود (الصدق)، فحب الصدق لديه ليس أمراً مرغوباً فيه؛ لأنه "لا يوجد صدق"، لا يوجد صدق موضوعي في رأيه ولا توجد نظرية فلسفية مقنعة في الصدق⁽⁵⁾.

فالصدق بوصفه مفهوماً لا يعدو عنده المحادثة المتطورة التي تجري بيننا، يقول في ذلك: "ونحن لا نملك مصدراً موثقاً للصدق غير المحادثة المتطورة التي تجري بيننا، ربما

(1) المصدر نفسه، 82.

(2) المصدر نفسه، 80.

(3) المصدر نفسه، 82-83-84-85.

(4) المصدر نفسه، 78.

(5) ينظر: البراغماتية الجديدة "فلسفة ريتشارد رورتي"، 170، الدكتور: صلاح إسماعيل، القاهرة،

نفهم الصدق على أنه شيء يتجاوز المحصلة النهائية لهذه الحادثة، وحتى ولو كان الأمر كذلك، فلا تملك وسيلة جديدة بالثقة لحسم ما نقبله بوصفه صادقاً سوى ما يدور في هذه الحادثة⁽¹⁾.

وهو - وفق هذه الرؤية - لا يرى الصدق تناظراً مع الواقع، ويصفب الفلاسفة الذين يظنون أنهم يلاحقون الصدق بأنهم مترمتمون قدماء، أما البراغماتي في رأيه فإنه يتخلى تماماً عن الصدق من حيث هو تناظر مع الواقع⁽²⁾.

أما هابرماس فيسير في ركاب الفيلسوف الأمريكي البراجماتي وليام جيمس "1842 - 1910" الذي اعترف بأن الرغبة في الصدق مطلب إنساني عام، ولكنه انتقد القول: إن الصدق تناظر مع الواقع ولم يجد سبيلاً إلى فهمه، ورأى أنه طالما أن الواقع سهل التشكيك والتغير، فإن الصدق كثير⁽³⁾.

ويتحدث هابرماس عن هذا المفهوم في حديثه عن المحاج: "... إذن يتقاس المعنى التداولي الكلي للصدق، بمطلب تحقيق إجماع توافقي وعقلاني، يفود مفهوم التمسك الخطابى بدعاوى الصلاحية إلى الإجماع العقلاني"⁽⁴⁾.

3- النص القرآني والسرد

قبل الحديث عن العلاقة بين (النص القرآني) و(السرد) ثمة أمر أو أكثر بحاجة إلى التوضيح لتكون مقدمات صحيحة لبيان العلاقة المذكورة، ومن هذه الأمور:

أولاً - السرد والقص (العلاقة والمفهوم)

أشرنا فيما مضى إلى مفهوم السرد من ناحية اللغة ومن ناحية الاصطلاح، وليس بنا حاجة إلى إعادته هنا، أما القص فسننتحدث عن دلالة اللغوية والاصطلاحية، وبالرجوع إلى المظان المعجمية نجد، أي: القص بمعنى (التبعية)، من

(1) البراجماتية الجديدة، ص 178.

(2) المصدر نفسه، ص 180.

(3) المصدر نفسه، ص 175.

(4) حدود التواصل. الإجماع والتنازع بين هابرماس واليوثار، "108" أفريقيا الشرق، المغرب،

فولهم (قص أثره قصاً وقصيصاً تتبعه)، وقص آثارهم يقصّها قصاً وقصصاً وتقصصها؛ تتبعها بالليل وقيل هو تتبع الأثر أي وقت كان، قال تعالى: "فارتدا على آثارها نصصاً"، أي رجعا إلى الطريق الذي سلكاه يقصان الأثر، أي يتبعانه... وقيل (القاص) يقص القصص لا تباعه خيراً بعد خبر وسوقه الكلام سوقاً.⁽¹⁾

والقصص: الأخبار المتبعة⁽²⁾ قال تعالى: {إِنَّ هَذَا هُوَ الْقَصَصُ الْحَقُّ...} آل عمران 62. و{لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ...} يوسف 111، و{... وَقَصَّ عَلَيْهِ الْقَصَصَ...} القصص 25، و{نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ...} يوسف 3، {فَلَنَقُصَّنَّ عَلَيْهِمْ بِعِلْمٍ وَمَا كُنَّا غَائِبِينَ} الأعراف 7.

ولم يرد في القرآن لفظ (سرد) للدلالة على القص، وإنما ورد في القرآن في قوله تعالى: "وقدر في السرد" سبأ/11، وهو مأخوذ من السرد: الذي هو خرز ما يخشن ويغلظ كنسج الدرع، وخرز الجلد، وأستعير لنظم الحديد في قوله تعالى: "وقدر في السرد".⁽³⁾ وسرد الدرع إذا شكّ طرفي كلّ حلقتين وسمرها ودرع مسرودة ولبوس مسرد⁽⁴⁾، وكذلك لم يرد عند (محمد أحمد خلف الله) مصطلح السرد؛ لأنّ عمله يعود إلى أربعينيات القرن العشرين 1946-1947، في حين أنّ مصطلح السرد هو نتاج سبعينيات القرن العشرين، فقد اشتق الناقد الفرنسي (تودوروف) عام (1969م) مصطلح "Narratology".⁽⁵⁾

يبد أنّ السردية استقامت علماً في حيز تيارها الدلالي على جهود الفلكلوري الأنثروبولوجي (فلاديمير بروب) الذي خصّ أبنية الخرافة يبحث مفصل دارساً فيها

(1) ينظر: لسان العرب 3/3241 (مادة قصص)، والقاموس المحيط، للفيروز آبادي (817 هـ)، 324/2 _ 325 (مادة قصص) المؤسسة العربية للطباعة والنشر (بيروت لبنان) دار الجيل (هـ ت)، والمصباح المنير للفيومي، 305، ت: يحيى مراد، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط/1، (1429 هـ - 2008 م).

(2) مفردات ألفاظ القرآن الكريم للراغب الأصفهاني (ت 425 هـ)، 671، ت: صفوان عدنان داودي، إيران - قم.

(3) مفردات ألفاظ القرآن الكريم، 406.

(4) أساس البلاغة لجمار الله الزنجشيري ت 538 هـ، 393، ت: د. محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية، ط/1، (1423 هـ - 2003 م)، بيروت - لبنان.

(5) موسوعة السرد العربي، عبد الله إبراهيم، 9، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008.

الأشكال والقوانين الموجهة لبنيتها، بل وحتى قوانينها المنطقية المتميزة تمهيداً لوضع الأسس التاريخية لها⁽¹⁾.

وتحقيقاً للعنوان نجد أنفسنا مضطرين لتحقيق العلاقة أو بيانها بين (السرد) و(القصّ). وفي ضوء الاطلاع على المفهوم الاصطلاحي لكل منهما نجد تداخلاً يصل إلى حدّ الوحدة العضوية. يذكر الناقد الفرنسي المتخصص في البلاغة (جيرار جنيت) أنّ أصل هذا المصطلح بحسب التعريف الافلاطوني هو السرد المحض الذي تكون فيه للراوي سلطة القول⁽²⁾.

وتتميز جنيت بين ثلاثة مصطلحات هي (فعل السرد، Narration) و(خطاب السرد، Narrative discourse) و(القصة، Story). وذلك بأن (القصّ، Narration) هو "الفعل السردى للراوي" والخطاب السردى بوصفه قولاً و"القصة التي يرويها الراوي في سرده"⁽³⁾، وفي ضوء تمييز "جنيت" يمكن وضع المستويين الأوليين معاً بوصفهما خطاب السرد (Narrative Discourse) عبر وضع الفعل السردى مع إنتاجه معاً. ومن ثمّ يمكن صنع تقسيم ثنائي بينهما وبين المستوى الثالث للقصة. القصة إذن هي التي يرويها الخطاب السردى تمثيلاً وإخباراً⁽⁴⁾.

3-1 - القصص القرآني بين المنظور الديني والمنظور الأدبي:

لم يكن في التراث العلمي الموروث عند العرب حديثٌ ذو بالٍ عن القصة بوصفها فناً أدبياً يحقق لها شرعيتها الإبداعية والجمالية، لذلك لا نجد إلا أقوالاً للغويين تتموضع في حدود ضيقة لا تتجاوز المفهوم اللغوي الذي قد يفضي في نهاية الأمر إلى تحديدات مبهمّة وتعريفات ناقصة في كثير من الأحيان. يقول خليف الله في هذا: "أمّا علماء اللغة فقد اكتفوا من الحديث عن القصة بتحديدات مبهمّة وتعريفات ناقصة، بل هم اكتفوا بما يستشيره لفظ قصة في ذهن من معنى وذلك ليس

(1) ينظر مورفولوجيا الخرافة، فلاديمير بروب، 17-18، ت: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناسخين المتحدّين، الدار البيضاء. وموسوعة السرد العربي 9/1.

(2) ينظر معجم السرديات تأليف محمد القاضي وآخرين، 320، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

(3) مدخل إلى علم السرد، مونيك فلودرنك، 14.

(4) مدخل إلى علم السرد، 14.

بالغريب عليهم فيما نرى فشان علماء اللغة وبخاصة من هم من أبناء العربية أن يذكروا الحدود الفنية، والتعريفات العلمية..⁽¹⁾ وكنا قد ذكرنا أقوالهم في معنى القص (لغة) فيما مضى.

ولم تكن الحال أفضل عند البيانين منها عند اللغويين إذ لم نجد لهم عناية تذكر بفن (القصص) على غرار ما عُتِنُوا به من أساليب القول وفنون البيان في علوم البلاغة (المعاني، والبيان، والبديع) وقد ذكر خلف الله أنه لا يعدم أن ينتفع ببعض مسائل بيان في شرح وتفسير العناصر القصصية والظواهر الأدبية في القصة الفنية من أمثال مسائل التوسع، واللزوم، والتمثيل⁽²⁾.

وقد ذكر خلف الله القيمة الموضوعية لهذه المسائل البانية في قوله: "فإن المسألة الأولى (التوسع) يمكن الاعتماد عليها في شرح عنصر الحوار الفني وتفسيره، والثانية (اللزوم) يمكن الاعتماد عليها في الحديث عن الأحداث القصصية وبيان مدى صلتها بالحق والواقع أو بالعرف والخيال، والثالثة (التمثيل) يمكن الاعتماد عليها في بيان كيفية استخراج القيم العقلية والتيارات الفكرية"⁽³⁾ ويحرص خلف الله في نهاية حديثه على حقيقة مهمة مفادها أنه أفاد من هذه المسائل في بحثه بنطاق ضيق وهذا لا سبيل لإنكاره ولكن الغاية الرئيسة من هذا هو التظاهر في الطرح والمعالجة هي المجاملة واسترضاء العقلية الأزهرية التي لا تريد غير القائم من مسائل البيان العربي والنقد الأدبي، أو ما كان متصلاً من هذا القائم بسبب⁽⁴⁾.

وقد يكون الحال عند المفسرين أفضل منه عند البيانين واللغويين في منظور خلف الله إذ يقول: "أما في كتب التفسير فتخطوا المسألة خطوة إلى الأمام ذلك لأنهم ينظرون إلى المسألة باعتبارين: اعتبار لغوي يعتمدون فيه على ذلك الحاصل اللغوي الذي صورنا لك طرفاً منه، واعتبار ديني ينظرون فيه من وجهة نظر خاصة هي قصد القرآن الكريم من قصصه أو أهدافه التي يرمي إليها"⁽⁵⁾.

(1) الفن القصصي في القرآن الكريم: 150.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 149.

(3) الفن القصصي في القرآن الكريم: 149.

(4) ينظر: الفن القصصي في القرآن الكريم: 150.

(5) المصدر نفسه: 151.

وعلى كل حال تبقى النظرة الدينية هي المهيمن الأكبر والموجه الرئيس للدراسة القصص القرآني وتوجيهها وهذا واضح عند أكثر المفسرين عناية في هذا الجانب وهو الرازي بحسب اختيار خلف الله له بوصفه الأنموذج الأمثل في بيان هذه المسألة وتحقيقها ويوضح سبب اختياره للرازي بقوله: "وإذا حاولنا اختيار واحد من المفسرين يمثل الاعتبارين ويقترب إلى حد ما من الميدان الأدبي فسنختار الرازي"⁽¹⁾ ثم يذكر نماذج من تفسير الرازي للتدليل على صحة حكمه من مثل قول الرازي في قوله تعالى {نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ} يوسف/3، القصص إتياع بعضه وأصله في اللغة المتابعة قال تعالى "وَقَالَتْ لِأُخْتِهِ قُصِّيهِ" القصص/11، أي: اتبعي أثره، وقال تعالى "فَارْتَدَّا عَلَى آثَارِهِمَا قَصَصًا" الكهف/64، أي: اتباعاً، وإنما سُمِّيت الحكاية قصة؛ لأن الذي يقص الحديث يذكر تلك القصة شيئاً فشيئاً⁽²⁾.

وهذا المذكور من كلام الرازي يؤيد قناعة خلف الله بأن هذا الطرح يقترب في حدوده المعرفية من المساحة التي يريد أن يشتغل عليها وهي (المساحة الأدبية والفنية) للقصص القرآني قائلاً: "وهو قول يدل على أن الرازي يحاول التقريب بين المعنى اللغوي، والاصطلاح الأدبي حين يربط بين الاثنين باستعماله لفظ الحكاية، وإطلاقه لفظ القصة عليها"⁽³⁾.

وما ذكرناه من نماذج للرازي تمثل الاعتبار الأول (اللغوي)، أمّا ما يخص الاعتبار الثاني (الديني) فيمثله قوله في تفسيره لقوله تعالى: "إِنَّ هَذَا هُوَ الْقَصَصُ الْحَقُّ" آل عمران/62. والقصص هو مجموع الكلام المشتمل على ما يهدي إلى الدين ويرشد إلى الحق ويأمر بطلب النجاة"⁽⁴⁾.

ويعلق خلف الله على هذا الاعتبار قائلاً: "وهو قول يشرح معنى القصص شرحاً دينياً والرازي بهذا القول يدخل الميدان الأدبي، أو يقترب منه، وذلك لأن القصة الدينية ليست إلا لوناً من ألوان القصص الأدبي"⁽⁵⁾.

(1) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(2) ينظر: تفسير الرازي (التفسير الكبير) 181/2، وفن القصص القرآني/151.

(3) فن القصص في القرآن الكريم: 151.

(4) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(5) المصدر نفسه: 152.

وعلى الرغم مما ذكره خلف الله تبقى نظرة القدماء ومتابعيهم نظرة دينية لاهوتية
تسحر في بؤرة مرجعية ضيقة هي (الإسرائيليات) أو ما يمت لها بسبب، وهذه
المرجعية في أغلب مظهراتها لا تمثل الحقيقة أو الواقع كما هو معلوم، وبالتالي يبقى
فهم القدماء للفن القصصي فهماً دينياً أيديولوجياً لا يتخطى هذا إلى بيان جمالية
هذا الفن من الناحيتين (الأدبية والفنية) يقول خلف الله: "ونحن مع احترامنا لكل من
المغويين والمفسرين لا نستطيع ونحن ندرس القصص الفني أن نقف عند هذه الحدود
ذلك لأننا حين نذكر القصة إنما نقصد شيئاً آخر أهم من متابعة الخبر أو الحديث،
نقصد ذلك العمل الأدبي الذي يكون نتيجة تخيل القاص لحوادث وقعت من بطل لا
وجود له، أو لبطل له وجود ولكن الأحداث التي دارت حوله في القصة لم تقع أو
وقعت للبطل، ولكنها نظمت في القصة على أساس فني بلاغي فقدم بعضها وأخر
آخر وذكر بعضها، وحذف آخر، أو أضيف إلى الواقع بعض لم يقع، أو يؤلف في
بعض التصوير إلى الحد الذي يخرج بالشخصية التاريخية عن أن تكون من الحقائق
العادية، والمألوفة، ويجعلها من الأشخاص الخياليين"⁽¹⁾.

هذه الوجهة المتباينة بين النظر الديني والنظر الفني والأدبي للقصة القرآنية تمثل
مفارقة علمية ومنهجية بين اتجاه تهيمن عليه النظرة التقديسية والتبجيلية وتجعل هذه
النظرة أي قراءة أخرى للنشر القرآني من وجهة نظر فنية وأدبية حرجة ومحظورة.

يقول د. عبد الله إبراهيم في هذا: "درجة الحرج التي يسببها البحث في النشر
القرآني والنبوي بعيداً عن هيمنة المقدس، وفي معزل عن النظرة التبجيلية المعروفة
والمتوارثة، فإنه من دون تخطي هذه الحدود تبقى التوصلات النقدية هامشية، ولا تفلح
في إضاءة المناطق المعتمنة في تاريخ السرد العربي القديم..."⁽²⁾.

واتجاه يمثل النظر الفني والأدبي الذي يدرس النص القرآني دراسة فنية وأدبية
يهدف إلى إبراز جماليات النص وقيمته الإبداعية وهذا ما يتوخاه خلف الله في دراسته
للقصص القرآني، حيث يقول: "ذلك هو الذي نقصده عندما نذكر لفظة قصة في
الميدان الأدبي وهو الذي نقصد إليه من درسنا للقصص الفني في القرآن الكريم، ومن
هنا يجب علينا أن نقف لنبحث عن ذلك القص الأدبي، أو الفني من قصص القرآن

(1) الفن القصصي في القرآن الكريم: 152.

(2) موسوعة السرد العربي: 109.

الكريم، فهل وجد ذلك القصص أو لم يوجد؟ وبعبارة أخرى هل قصص القرآن من قصصه إلى ما قصص إليه الأدباء من التأثير الوجداني واستثارة العاطفة والخيال، أو القصص إلى التأثير العقلي وإقامة الدليل والبرهان⁽¹⁾.

فحلف الله في منهجه الأدبي والفني بشيئ من إسرار جماليات القصص القرآني (الأدبية والفنية) المشحونة بمحمولة دلالية متخللة بالمقاصد الإلهية التي تكمن وراء سوق هذه القصص مثل الاعتبار والاتعاظ، وتثبيت حقائق النبوة، وتحقيق شرعية هذا الدين الحق، ومواساة النبي وتهوين أعباء الرسالة، وتقوية العزيمة واليقين في النفوس إلى غير ذلك من الأهداف المقصود إيصالها إلى المكلفين والقارئ.

وحلف الله لا يعتمد في هذا المفهوم عن فكر سيد قطب الذي يرى أن التعبير القرآني يجعل الجمال الفني أداة مقصودة للتأثير الوجداني، فيحاطب بحاسية الوجدان الدينية بلغة الجمال الفنية⁽²⁾.

وبهذا يكون الغرض الديني والفني في التعبير القرآني متداخلين لا يفصل أحدهما من الآخر⁽³⁾، والقصص القرآني ليس قصصاً فنياً مقصوداً لذاته بقدر ما هو مقصود لتأدية مقاصد القرآن وأهدافه. وهذا ما يمثل منهج حلف الله كما سيأتي وقد وافقه عليه بعض دارسي القصص القرآني بعده⁽⁴⁾.

وشبه هذا النظر الأدبي الفني "بناء المنظور" في نقد الرواية إذ لا تقتصر دلالة هذا المصطلح على الجوانب الفكرية والعقدية في العمل الفني بل تمتد لتشمل الجوانب الفنية وطريقة بنائها وما تعنيه على المستويين النفسي والتعبيري زيادةً على المستوى العقدي⁽⁵⁾.

-
- (1) الفن القصصي في القرآن الكريم: 152.
- (2) ينظر: التصوير الفني في القرآن: 144 - 154، دار الشروق بيروت والقاهرة ط/8، 1983 م.
- (3) ينظر: النسق القرآني "دراسة أسلوبية" د. محمد ديب الحاجي/582، ط/1 (1431 هـ - 2010 م) دار القسلة الإسلامية، مؤسسة علوم القرآن.
- (4) ينظر: روائع الإعجاز في القصص القرآني "دراسة في خصائص الأسلوب المعجز"، محمود السيد حسن/62-63، المكتب الجامعي الحديث الإسكندرية - مصر (د-ت).
- (5) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق "بناء المنظور" د. شحاح مسلم العاني/9، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، ط/1 (2012 م).

4 - المقومات الأدبية في القصص القرآني عند خلف الله

4-1 - مفهوم الوحدة القصصية:

كنت قد أشرت إلى هذا المفهوم في الحديث عن المرجعيات الثقافية لخلف الله وتحديد المرجعيات الأصولية، ولا بأس من الإشارة إليه باختصار، فهو يعني أنّ القصة القرآنية لا تدور حول الأشخاص على أنّها قصص تاريخية، وإنما هي تدور حول الأغراض والمقاصد والمشكلات التي تحاول حلّها.

ويذكر خلف الله مثلاً من القصص القرآني في سورة واحدة يؤكد بها اتفاق القصتين المختلفتين من ناحية الأشخاص ومع هذا تتفقان في البناء والتركيب لانفاقهما في الغرض والقصد.

قال تعالى: "كَذَّبَتْ ثَمُودُ الْمُرْسَلِينَ {141} إِذْ قَالَ لَهُمُ أَخُوهُمْ صَالِحٌ أَتَتَّبِعُونَ {142} إِنِّي لَكُمْ رَسُولٌ أَمِينٌ {143} فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا {144} وَمَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ مِنْ أَجْرٍ إِنْ أَجْرِيَ إِلَّا عَلَى رَبِّ الْعَالَمِينَ {145} أَتَتَزَكُّونَ فِي مَا هَاهُنَا آمِينَ {146} فِي هَآئِذٍ يَخَابُ وَغِيُونَ {147} وَزُرُوعٍ وَنَخْلٍ طَلْعُهَا هَضِيمٌ {148} وَتَنَجُّونَ مِنَ الْجِبَالِ يُّوْتَا فَارِهِينَ {149} فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا {150} وَلَا تُطِيعُوا أَمْرَ الْمُشْرِكِينَ {151} الَّذِينَ يُفْسِدُونَ فِي الْأَرْضِ وَلَا يُصْلِحُونَ {152} قَالُوا إِنَّمَا أَنْتَ مِنَ الْمُسَحَّرِينَ {153} مَا أَنْتَ إِلَّا بَشَرٌ مِثْلُنَا فَأْتِ بَآيَةٍ إِنْ كُنْتَ مِنَ الصَّادِقِينَ {154} قَالَ هَذِهِ نَاقَةٌ هَآ شَرِبَ وَلَكُمْ شَرْبٌ يَوْمَ مَعْلُومٍ {155} وَلَا تَمْسُوهَا بِسَوْءٍ فَيَأْخُذَكُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ {156} فَعَقَرُوهَا فَاصْبَحُوا نَادِمِينَ {157} فَأَخَذَهُمُ الْعَذَابُ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً وَمَا كَانَ أَكْثَرُهُمْ مُؤْمِنِينَ {158} وَإِنَّ رَبَّكَ لَهوَ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ {159}" سورة الشعراء.

"كَذَّبَ أَصْحَابُ الْأَيْكَةِ الْمُرْسَلِينَ {176} إِذْ قَالَ لَهُمُ شُعَيْبٌ أَلَا تَتَّقُونَ {177} إِنِّي لَكُمْ رَسُولٌ أَمِينٌ {178} فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا {179} وَمَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ مِنْ أَجْرٍ إِنْ أَجْرِيَ إِلَّا عَلَى رَبِّ الْعَالَمِينَ {180} أَوْفُوا الْكَيْلَ وَلَا تَكُونُوا مِنَ الْمُخْسِرِينَ {181} وَزِنُوا بِالْقِسْطَاسِ الْمُسْتَقِيمِ {182} وَلَا تَبْخُسُوا النَّاسَ أَمْثَالَهُمْ وَلَا تَعْنُوا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ {183} وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي خَلَقَكُمْ وَالْجِيلَ الْأَوَّلِينَ {184} قَالُوا إِنَّمَا أَنْتَ مِنَ الْمُسَحَّرِينَ {185} وَمَا أَنْتَ إِلَّا بَشَرٌ مِثْلُنَا وَإِنْ نَظُنُّكَ لَمِنَ الْكَاذِبِينَ {186}" سورة الشعراء.

ثم يعلق خليف الله بعد ذلك:

"فهاتان القصتان جمع بينهما الغرض الذي ذكر في أول هذه السورة سورة الشعراء وهو حرص النبي على هدايتهم مع موقفهم منه موقف اللدد، والخصومة حتى يخضع نفسه، ومن أجل هذا مضت القصة في عرض الحوادث التي تبث الثقة والطمأنينة في قلب النبي (عليه السلام) والتي تردّ نفسه إلى الهدوء حينما يعلم من غيره من الرسل مثل هذا الحرص وبقاء أقوامهم على ما هم عليه من العناد" (1).

ثم يذكر بعد ذلك أثر القصد في التشابه التركيبي والبنائي في اللقّصتين: "ومن أجل هذه المقاصد -أيضاً- وحدّ القرآن بين هاتين القصتين في البناء والتركيب حتى لقد جعل العبارات التي تجري بها الألسنة، سواء من الأنبياء (عليهم السلام) أو من أقوامهم الثائرين الساحطين، واحدة في كثير من الأحيان" (2).

ويؤكد خليف الله هذه المسألة باستشهادات من القرآن الكريم منها:
قوله تعالى: "وَكُلًّا نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَاءِ الرُّسُلِ مَا نُثَبِّتُ بِهِ فُؤَادَكَ"
هود/120.

وقوله تعالى: "فَأَقْصِي الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ" الأعراف/176.

وقد تنبه الغرناطي الكلبي (ت 741 هـ) إلى هذا الصنيع من قبل قائله: "فإن قيل: ما الحكمة من تكرار قصص الأنبياء في القرآن؟ فالجواب من ثلاثة أوجه الأول: أنه ربما ذكر في سورة من أخبار الأنبياء ما لم يذكره في سورة أخرى. ففي كل واحدة منها فائدة زائدة على الأخرى. الثاني: أنه ذكرت أخبار الأنبياء في مواضع على طريقة الإطناب وفي مواضع على طريقة الإيجاز؛ لتظهر فصاحة القرآن في الطريقتين. الثالث: أن أخبار الأنبياء قصد بذكرها مقاصد، فتعدد ذكرها بتعدد تلك المقاصد، فمن المقاصد بها إثبات نبوة الأنبياء المتقدمين بذكر ما جرى على أيديهم من المعجزات، وذكر إهلاك من كذبهم بأنواع من المهالك..." (3).

(1) الفن القصصي في القرآن الكريم/215.

(2) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(3) التسهيل لعلوم التنزيل، 6/1، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ط4، 1403 هـ - 1983 م.

2-4 - القصص القرآني والبيئة العربية:

في البدء يؤكد خلف الله حقيقة مهمة مفادها أنّ البحث عن مصادر القصص القرآني من الأهمية بمكان، فيقول: "إنّ علينا أن نبحث مصادر القصص القرآني كما بحث الأصوليون مصادر التشريع، بل نحن أولى بذلك لأنهم يبحثون عن مصادر العناصر الدينية وهي عناصر لا تتأني معرفتها بما فيها من غيبية إلا من طريق الرسل والأنبياء. ونحن إنما نبحث عن مصادر العناصر القصصية وهي عناصر من الوقائع البشرية التي يمكن معرفتها والوقوف عليها من غير طريق الرسل والأنبياء" (1).

ويسوق خلف الله هذا النصّ في صدد حديثه في الردّ على المعاندين أصحاب النظر الطيق الذين يمنعون الحديث عن مصادر القصص القرآني ويجعلونه من الحديث المحرم الذي لا ينبغي لأحد أن يخوض فيه بأي شكل من الأشكال لأنه محرم! وفي هذا يقول خلف الله: "وإنّ علينا أن نضع بين يدي الرجعيين والجامدين ومن على ساكتهم هذه الآية الكريمة التي تشير في صراحة إلى أنّ القرآن الكريم كان يردّ بعض تشبيهاته وأمثاله إلى مصادرها الأولى أو إلى التوراة والإنجيل: "مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ تَرَاهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِّنَ اللَّهِ وَرِضْوَانًا سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ ذَلِكَ مَثَلُهُمْ فِي التَّوْرَةِ وَمَثَلُهُمْ فِي الْإِنْجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَىٰ عَلَىٰ سُوقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيُغَيِّظَ بِهِمُ الْكُفَّارَ" سورة الفتح/29. (2)

ولا يفهم من هذا الكلام أنّ القرآن الكريم في منهجه القصصي يتفق مع التوراة والإنجيل في إيرادها القصص بمنهج تاريخي تفصيلي يراعي ترتيب الأحداث زمنياً ويتوخى منها في نهاية الأمر الحقيقة التاريخية. لأنّ أمر القصص في القرآن الكريم يختلف عنه في كتابي التوراة والإنجيل من ناحيتي الهدف والصياغة، فالهدف منه ليس هو الحقيقة التاريخية بل هو الاتعاظ والعبرة والبشارة والإنذار والهداية والإرشاد وغير ذلك من مقاصد القرآن الكريم من سوق القصص وضرب الأمثال، وأما الصياغة فمختلفة - أيضاً - تبعاً لاختلاف الهدف والغاية.

(1) الفن القصصي في القرآن الكريم/252.

(2) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

يقول خلف الله في هذا: "إنّ القرآن الكريم في قصصه لم يسلك مسلك التوراة، فلم يقصّ أخبار الأنبياء والمرسلين كما قصّت هي وإنما اختار بعضهم ليقصّ قصصهم وأعرض عن الباقي "وَرُسُلًا قَدْ قَصَصْنَاهُمْ عَلَيْكَ مِنْ قَبْلُ وَرُسُلًا لَمْ نَقْصُصْهُمْ عَلَيْكَ" النساء/164.

وهو حين اختار لم يعمد إلى أخبار هؤلاء جميعها، وإنما اختار من هذه الأخبار ما يتفق وحال الدعوة الإسلامية، وموقف النبي من قومه، ومن هنا لم يكن ذلك التفصيل الموجود في التوراة. ثم إنّ القرآن الكريم لم يعمد إلى الزمن فيجعله العامل الأساسي في ترتيب هذه القصص كما عمدت التوراة. إنّ كلّ ذلك إنما يؤكد على الفارق الأكبر بين قصص القرآن الكريم وبين قصص التوراة، وهو أنّها قصصت إلى التاريخ أما هو فلم يقصد إلا إلى العظة والعبرة... وإلى غير ذلك من مقاصد وأغراض ليس منها التاريخ على كلّ حال.⁽¹⁾

ومن المسائل المهمة في هذا الموضوع هو الوقوف على الصلة التي كانت قائمة بين هذه الأقايصص وبين البيئة العربية عامة والمكية بصفة خاصة قبل البعثة المحمدية وقبل نزول القرآن. فهل كانت البيئة تعرف من أمر هؤلاء الرسل شيئا، أو كانت تجهل من أمرهم كلّ شيء؟. يذكر خلف الله "أنّ الإجابة على هذا السؤال من الخطورة بمكان ذلك لأنها التي ستحدد لنا المسائل التالية:

1- المصدر الذي صدرت عنه هذه العناصر القصصية التي استخدمها القرآن الكريم في بناء القصص. فهل كانت العقلية العربية أو كانت بيئات أخرى هي بيئات الرسل والأقوام؟ إنّ هذا هو الذي سيبين لنا مذهب القرآن الكريم في بناء القصة من حيث صلته بالبيئة، فهل كان يذهب إلى بناء القصة على ما هو المؤلف من العناصر، أو على ما هو الغريب النادر؟

2- الصنيع البلاغي الذي قام به القرآن والدور الفني الذي لعبه في تأريخ الحياة الأدبية للأمة العربية، وذلك بدوره سيمكننا من الوقوف على أسرار الإعجاز في القصص القرآني.

(1) الفن القصصي في القرآن الكريم/253-254.

3- الوصول إلى قاعدة، أو نظرية مُمكنًا تطبيقها من حل المشكلات وردّ الاعتراضات والخروج بالقصص القرآني من دائرة التشابه^(*) (1).

ويوضح بعد ذلك حلف الله العلاقة بين القصص القرآن والبيئة العربية في ضوء أنواع القصص القرآني الوارد في القرآن الكريم بالآتي:

1- نوع نستطيع أن نسلم منذ اللحظة الأولى بأنه كان مجهولاً في البيئة المكية جهلاً يكاد يكون تاماً، وذلك هو النوع الذي نزل ليثبت نبوة النبي (ع) والذي جاء إجابة عن تلك الأسئلة التي يتوجه بها المشركون من أهل مكة ليعرفوا صدق رسالته وصحة نبوته، ومن أمثلته قصص أصحاب الكهف وذوي القرنين.

2- ونوع نستطيع أن نسلم - أيضاً - منذ اللحظة الأولى بأنه كان معروفاً في البيئة العربية وذلك من أمثال هذه الأقاصيص التي وردت إشارات عنها في الشعر الجاهلي كقصص أحرر عاد وأحرر ثمود، وقصص الحسن مع سليمان.

3- نوع ثالث وهو الكثرة قد يشته فيه القارئ فلا يدري أهو من النوع الأول أم من النوع الثاني، وأمثلته أقاصيص آدم مع إبليس وقصة الخلق وقصص لوط ونوح ويعقوب ويوسف وداود وأيوب وغيرهم⁽²⁾.

وطريقة القص اعتمدت أول الأمر على أسلوب موحز فكانت أشبه بالإشارات إلى ما هو موجود معروف في البيئة العربية ويؤيد هذا - حسب حلف الله - أنه يقصد منه أول الأمر الإنذار والعظة والعبرة وكلها من المقاصد التي تطلب من الأحداث المعروفة حتى يكون للإنذار خطره وللعبرة أثرها⁽³⁾.

في ضوء كلام حلف الله المذكور يتضح لنا أنه لم يعد عن مفهوم البيئة وأثرها في الأحداث المروية في نظرية السرد الحديثة، فمفهوم البيئة "Setting" هو "ما يدعى

(*) يرى القدماء من علماء التفسير وكتب علوم القرآن أن القصص القرآني من التشابه، ينظر: الإتيان في علوم القرآن للسيوطي 2/2، المكتبة الثقافية، بيروت لبنان، 1973.

(1) الفن القصصي في القرآن الكريم/ 254-255.

(2) الفن القصصي في القرآن الكريم/ 256.

(3) ينظر: المصدر نفسه والصفحة نفسها.

بشكل شائع بالبيئة وهو ما يكفي مجموعة مسائل تشير إلى التركيب الزمني (الخلفي) نفسه..⁽¹⁾ وأما أثرها فيتمثل بقول جيرالد برنس: "إذا كانت الأحداث تروى بحيث تكون ملائمة للشخصية نفسها أو البيئة فإنها يمكن أن تروى بحيث تكون ملائمة للثيمة (Theme) نفسها"⁽²⁾. فمذهب القرآن فيما يتضح من الظواهر السابقة هو بناء القصة القرآنية على عناصر يستمدّها من البيئة أو من العقلية العربية وليس ذلك إلا ليكون القصص أشد تأثيراً وأقوى سلطاناً وإلا ليمضي القصص بين المؤلف العادي من الأحداث والأشخاص والغريب النادر من الأفكار والآراء⁽³⁾.

5 - مصادر القصة القرآنية عند خلف الله

يحدد خلف الله مصادر القصة القرآنية بالآتي:

- 1- العقلية العربية؛ لأن القرآن لم يبعد عنها إلا في القليل النادر ومن هنا جاءت فكرة الأقدمين بأن القرآن ليس إلا أساطير الأولين.
- 2- العملية الفنية أو الصنع البلاغي، ويتمثل في أسلوب القرآن الكريم، وطريقته في رسم الأشخاص، وفي تصوير الأحداث وفي إقامة الحوار، وتوزيع العناصر القصصية⁽⁴⁾.
- 3- الأخبار التي انتقلت إلينا من بيئات أخرى "بيئة الأنبياء (ع)" هذه البيئات التي كانت على معرفة كبيرة بالأنبياء الذين أرسلوا إليها وما جرى بينهم وبين أهلها من حوارات⁽⁵⁾.

هذه هي أشهر المصادر المعتمدة في القصص القرآني عند خلف الله ويمكن مناقشتها وبيان حقيقتها فالمصدر الأول وهو العقلية العربية التي كانت تعرف قبل نزول القرآن قصة عاد وثمود لأنّ أخبار هاتين القبيلتين مما شاع في شبه الجزيرة العربية، جاء في تفسير الرازي لقوله تعالى: {بَلْ كَذَّبُوا بِمَا لَمْ يُحِيطُوا بِعَلَمِهِ وَلَمَّا يَأْتِهِمْ تَأْوِيلُهُ

(1) علم السرد، الشكل والوظيفة في السرد/101.

(2) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(3) الفن القصصي في القرآن الكريم/257.

(4) المصدر نفسه/257-258.

(5) ينظر: المصدر نفسه/254.

كَذَلِكَ كَذَّبَ الَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ فَانظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الظَّالِمِينَ { يونس 39 } :
"الأول أنهم كلما سمعوا شيئاً من القصص قالوا ليس في هذا الكتاب إلا أساطير
الأولين ولم يعرفوا أن المقصود منها ليس هو نفس الحكاية بل أخرى مغايرة لها"⁽¹⁾
ويعلق خلف الله على كلام الرازي بأنه يفرق بين هيكل القصة أو جسم
الحكاية وبين ما في القصة من توجيهات دينية نحو قواعد الدعوة الإسلامية ومبادئ
الدين الخفيف. وهذه المسألة التي تتهم القرآن وقصصه بأنه من أساطير الأولين
بحسب كلهم في السور المكية دون المدنية⁽²⁾ وسبب هذا الصنيع - بحسب خلف
الله - هو جهل أهل مكة بالثقافة القصصية الأسطورية ومسألة ورودها في القرآن
لأنهم لم تتجاوز أفكارهم حدود الأسطورة الحرفية وبقيت أذهانهم أسيرة هذا الفهم
الخاص المتخلف في حين أن القرآن لم يرد هذا القصد بقدر ما أراد الاعتبار والوعظ
والتوجيه للدعوة وتثبيت حقائق الإيمان.

ولم يكن أهل المدينة بهذا المستوى المتخلف الذي عليه أهل مكة بسبب ثقافة
اليهود الكتابية (نصوص التوراة) ذات الأسلوب القصصي ومنه القصص الأسطوري؛
لذلك لم تنقطع دعوة أهل مكة إلى هذه الشبهة إلا بعد دخولهم المدينة وتحصيل
الثقافة والوعي بالاطلاع على الثقافات الدينية الأخرى. ويعد هذا النوع من القصص
تجديداً في الحياة الأدبية المكية وتجديداً جاء به القرآن الكريم وتجديداً لم يألفه القوم
ومن هنا أنكروه، وهذه النظرة تفسر لنا جانباً من جوانب الإعجاز في القرآن الكريم
فقد وضع تقليداً جديداً في الحياة الأدبية العربية وهو بناء القصص الديني على بعض
الأساطير⁽³⁾، لا سيما وأن المشركين كانوا يلحون إلى اليهود في تبين حقائق النبوة؛
لأنهم أهل الكتاب. أما المصدر الثاني، وهو العملية الفنية أو الصنيع البلاغي فيتمثل
أفضل ما يتمثل - حسب خلف الله - عند البلاغيين الذين يرون أن أسرار الإعجاز
الأدبي لا يكون في المعاني اللغوية أو النحوية وهي المعاني الأولى وإنما تكون في المعاني
الثانية وهي التي يحملها الأديب اللفظ، أو العواطف البشرية التي تمتلئ بها الألفاظ

(1) التفسير الكبير: 591/4.

(2) ينظر: علي سبيل المثال سورة المؤمنون: 83-84 والفرقان: 5-6، والنمل: 67-68،
والأحقاف: 17.

(3) ينظر: الفن القصصي القرآني: 208.

والتراكيب ومن هنا يجعلون للنظم الفضل والمزية⁽¹⁾. يقول عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ): "وإذا قد عرفت هذه الجملة، فهاهنا عبارة مختصرة وهي أن تقول "المعنى" و"معنى المعنى" نعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسرت لك"⁽²⁾.

يقول نصر حامد أبو زيد في هذا النص: "إن هذا النص الطويل يكشف لنا في فكر عبد القاهر عن إدراكه لمستوى آخر من المعنى يفارق مستوى المعنى الناتج عن تفاعل العلامات اللغوية مع معاني النحو، فيما يطلق عليه عبد القاهر اسم النظم"⁽³⁾، وكذا الحال مع علماء أصول الفقه الذين يذهبون إلى القول بالحقيقة اللغوية، والحقيقة الشرعية وهم يقصدون بالأولى معاني الألفاظ كما هي في اللغة، وبالثانية معانيها التي وضعها لها الشارع مثل (لفظة الصلاة، ولفظة الزكاة) فلكل معناها في اللغة ومعناها في الشرع⁽⁴⁾. وقد يذهب الأصوليون إلى أكثر من هذا الصنيع فيذكرون لنا أن دلالة هذه الألفاظ على المعاني الشرعية لا تحتاج إلى القرائن⁽⁵⁾، أما المصدر الثالث وهو الأخبار التي انتقلت إلينا من بيئات أخرى "بيئات الأنبياء عليهم السلام" فقد تحدثنا عنها كثيرا وفي أكثر من موضع من البحث، وباختصار لم يقصد القرآن من هذه الأخبار الحقيقة التاريخية بقدر ما أراد من الأغراض والمقاصد مثل العظة والعبرة وتشبيث حقائق الدين وغير ذلك.

(1) ينظر: الفن القصصي في القرآن/259.

(2) دلائل الإعجاز/262-263، ت: محمود محمد شاكر.

(3) إشكاليات القراءة وآليات التأويل، 180-181، المركز الثقافي العربي، ط/9، 2012 م.

(4) ينظر: الفن القصصي في القرآن الكريم/258-259، وينظر: المستقصى من أصول الفقه، 324/1.

(5) ينظر: الفن القصصي في القرآن الكريم/259، وينظر: الطراز/28-29.

الأطروحاتية في فلسفة التصوّر السّردي

عند د. سعيد يقطين

عبد الحفيظ بن جلولي⁽¹⁾

مقدمة:

تقوم فلسفة السّرد على المحاولة المستدامة للسّارد في تحويل المتوالية النظريّة لحركة السّرد إلى فعالية تمتحن جدارتها وقدرتها على إنجاز كيان نصّي يمتلك القوّة على ترتيب حوار مع المتلقي، فالمستوى اللفظي ينتقل عبر الوحدة السّردية إلى مستوى تركيبّي، والمستوى التركيبّي عبر انبثاق تعدّد المعنى يتحوّل إلى المستوى الدّلالي، وعبر هذه التحوّلية في مستويات الرّؤية للنص والمنشئة لجوهر السّرد، سواء كان إبداعاً، أو نقداً، يصبح الإنتاج النصّي المسرود موضوعاً للسّؤال، سؤال طبيعته الجوهرية، وسؤال إنتاجيته، حيث المكانزمات المتعدّدة للتأسيس السّردية إنّما تستقر على أرضية متدفقة من التداول على تحريب المعنى، وتوصيف الحالة غير المستقرّة ودائمة التّغيير للقراءة، وبالتالي، يتحايت أفق الإنتاج بأفق التلقي عند مركزية سؤال السّرد، حيث تنفجر رؤية النّاقد/السّارد المهيّأ وفق طبيعته كمتلقي أولاً، لتطيف المعنى عند عتبات القراءة، بعيداً عن أيّ تبرير يخلّ برؤيته المبدئية في تفكيك وتحليل وتأويل البداهة النصية المسرودة.

يتأجج السّرد في المخيلة العربية كاحتمام صراعي داخل بنية ذهنية، نشأت الدّائقة فيها على نظم معرفية شاعرة، أرّخت للإنشاد الشعري، وتألّق الإصانة والسّماع، فاندثر المحرّك الدّاخلي في التّجاوب مع سؤال الدّاخل، وانصهرت المبادرة

(1) باحث من الجزائر.

الفردية في توسيع الزّمن الدّلالي للنّص المغاير للشعري داخل الكلّية السّماعية التي تحفّض بالثقافة والموسيقى والإيقاع، ذلك "أنّه تمّ اعتبار الشعر العربي، على الدّوام، مسندودع هذه الثقافة وتاريخها، أي الأثر الذي يبلغ مرتبة تمجيد جماعة، وحقل ممارسة وعي جماعي لا فردي"⁽¹⁾.

على هوامش هذه الصّراعية الحادّة، والجدلية المتاخمة لحدود النّباهة السّردية المتأزّمة، والمقصوعة تاريخيا في أعماق الأنا الفردي التّوّاق لبدايات نصية تناهض فعل الشعر الطّاغي، نشأت فلسفة الانتصار للسّرد، والانتقال داخل الزّمن الثقافي العربي من لحظة الشعر أو "زمن الشعر"⁽²⁾ بتعبير أدونيس، إلى لحظة السّرد، أو الاحتفاء بالرواية كمردودية للفعالية العربية المتراخية داخل تخيال شعري، غير آبه بمراسيم التدفّق السّردية المنجز كم منظومة بديلة وتاريخية، نسجت خيوطها الأولى عند النّصوص المؤسّسة، كالمقامات، ألف ليلة وليلة، وكليّة ودمنة...، وهيّأت الوجدان العربي لتكريس علاقة حميمة مع فعل الحكّي التّراثي، الذي تربّت عليه الذّائقة الملحمية المتقلّبة لتوّها من ذاتية الرّؤية الشعريّة، المبتعثة طبقا لحماسة الشّاعر المنتصر أبدا للقبيلة والنّاطق باسمها.

انطلاقا من هذا الجدل المفهمي، تأسّست فلسفة سرديّة عند العديد من المهتمّين بالنّص البديل - السّردية -، ولولا ذلك ما انتهى الفكر العربي السّردية إلى مقولة "زمن الرواية"، والتي جعلها الدّكتور جابر عصفور عنوانا لأحد مؤلّفاته.

يتأسّس الفضاء الذي ازدهر فيه السّرد على معنى المعاينة، أي الاقتراب المنهجية من النّص، وبالتالي فالفعالية السّردية العربية تحكمها على الخصوص فلسفة الانتقال من الشّفاهي إلى النّصّي على أساس تاريخيتها، حيث الصّوت تحوّل باطنا بعدما كان ظاهرا، لأنّ "علم السّرد هو دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقّيه"⁽³⁾، فالعلاقة التي تحكم المتخصّص بالسّرد تتمثل في نظرته الخاصّة للعمل السّردية ذاته، كما أنّها تتعدّى عملية البحث في إنتاج العمل

(1) جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ت/مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط/1، 1996، ص 7.

(2) أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، لبنان، ط/6، 2005.

(3) د. ميجان الويلي، د. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط/3، 2002، ص 174.

السردى إلى تلقيه، والدراسات السردية توزعت بين اتجاهين، "أحدهما يركّز على ما
هو مسرود، أو ما يتضمنه النص من مادة، والآخر على عملية السرد نفسها، أي
الخطاب السردى" (1).

نشأ السرد العربي ضمن هذه الشبكة المفاهيمية والتاريخية، واندرج بعض
العاملين فيه ضمن حركيته، مؤسسين لفلسفة سردية تحاول أن ترسم لذاتها طريقاً
جلى فيه المعطى القرائى، من حيث ترتيبه ضمن فعالية كونية، كونه نشأ من خلال
الانتاج على إنتاجية الآخر ذات التسبق، ومحاولة تفعيل المنظور السردى، فلقد
تطوّرت أشكال هذا الإبداع وأجناسه وأنواعه. ولقد انتهى منذ أواسط الثمانينيات
إلى مرحلة جديدة عنوانها الكبير هو التشريب الذي طال مختلف مستوياته
وأشكاله" (2).

حسب هذه الرؤية لسعيد يقطين، في شبكة علاقات السرد النازمة لمجال
التواصل بين الإنتاج الإبداعي والاشتغال عليه، تتضح معالم فلسفة تضع نصب
أعينها الحالة المتطورة لإنتاجية الكيان السردى، من حيث معاينة المرحلة التي وصل
إليها، فالتشريب الذي يمارسه الإبداع العربى، يثبته الدكتور سعيد يقطين داخل حيز
الرصد المنهجي الذي يحاول مدارسة النص من حيث خصوصية فعاليته الإنتاجية
والمعرفة داخل مجال التشريب، كحالة تميّز عمل الدكتور سعيد يقطين، في اهتمامه
بالتجديد المتفرّع بداهة عن الإحساس بأهمية التشريب في الحالة الإبداعية، حيث يرى
"بأن آفاق الإبداع العربى مفتوحة على ما تقدّمه الإمكانيات التكنولوجية الحالية من
أدوات ووسائل للإبداع والتلقى" (3).

يرد مفهوم "أطروحات" لدى سعيد يقطين في كتابه "الكلام والخبر"، في سياق
نقدي لما سبق من محاولات في قراءة التراث، وعلى هذا فإن الرؤية الحاصلة في
إنتاجيته السردية، تدخل ضمن تقديم أطروحات بديلة تقف عند ما بدا له أنه
سطحي أو مستهلك أو جاهز.

- (1) م ن، ص 175.
- (2) دكتور سعيد يقطين، آفاق نقد عربى معاصر، كتاب مشترك (فيصل دراج)، دار الفكر،
دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط 1، 2003، ص 16.
- (3) م ن، ص 17/16.

1 - من المفاضلة إلى الرؤيا:

يعول الدكتور سعيد يقطين كباحث في السرديات على التأسيس لرؤية سردية خارج بنية المفاضلة، لأنّ الأساس في العمل السردى هو الرؤيا، ولعلّ ورود مفهوم السرد ينطبق على الاشتغال على النص الأدبي، كما يندرج ضمن مفهوم النص الإبداعي، فهو يقول: "أنا لا أفاضل بين الأجناس، كما لا أفاضل بين المناهج، ما أقول أو أدافع عنه، هو أن يكون هذا الجنس، أو ذاك قادراً على البحث عن رؤيات"⁽¹⁾، فالعمل السردى بمنظوره هو عمل رؤيا، أي قدرة النص على امتلاك خصوصية تتفاعل مع معطيات بنيوية داخل الوسط الذي يشهد حركة الفاعل النقدي، أو المبدع، فالعمل الذي لا يمتلك رؤيا، يفقد عنصر التواصل مع المتلقي، وأيضاً حركة مساره المستقبلية في التاريخ، فالنص المتجدّد هو الذي يفتح على التلقي المتعدّد، بحيث يصبح قابلاً للتفاعل مع الأدوات الإجرائية والتنظيرية التي يمتلكها الباحث عن المعنى في مستويات النص، وهو ما يؤسّس لرؤية د. سعيد يقطين، فالعمل الأدبي، أو تلقّيه، إنما يحتكم أساساً إلى إواليات الإنصات لعمق النص، أي محاولة عقد شراكة تمتحن في النص أفقه الحوارى، وتحلّيه كمدى للانسياب في الزمن الإنساني، وقابليته للتفاعل مع قضايا الكينونة كمطلق وجودي، لهذا يعتبر الرواية تلك التي يتم "تقديمها بصورة تجعل الإنسان يشكل معرفة جديدة من خلال تعامله مع هذا النص الروائي"⁽²⁾، وربط الرواية بالمعرفة الجديدة يكشف عن مستوى فيضي وجداني يجعل منها حركة تلتبس الواقع الإنساني، كما أنّ مفهوم "المعرفة الجديدة" يحيل على أهمية أدوات الحفر المعرفي في النص الروائي التي يجب أن يحوزها المتخصص السردى، ليتحقّق له الاقتدار على تعرية جيولوجية النص، من حيث إتّها تحصيل بالضرورة للخصوصيات الممكنة التي تنغلّق عليها بنية الرواية، ولا يمكن أن تنكشف دون انخراط الناقد في منظومة كونية مفتوحة تهدف إلى قصدية الالتقاء عند مفاصل الخصوصيات، حيث تتأسّس معرفياً دلالة التعايش المعرفي الهادف إلى تبادل التجربة، كون "المعرفة الجديدة" لا تنكشف إلاّ عند فضاء التلاقي، حيث يمثل الحد الفاصل

(1) حوار مع الناقد العربي الدكتور سعيد يقطين د. يقطين: الرواية هي سيرة... موقع الفرات
furat.alwehda.gov.sy/_print_view.asp?FileName

(2) م د، موقع الفرات.

إن إنسانية المعطى القرائي عند د. سعيد يقطين الكامن في دلالة الرؤيا، التي تتحدّد بمعنى استشراف وانتقال بعدي، يشمل حركة الفاعل النقدي داخل معطيات التاريخ المعرفي والتجربة الإنسانية.

إنّ نفي د. سعيد يقطين للمفاضلة بين الأجناس الأدبية، لا يعدو أن يكون معياراً للتقدّم المعرفي المُجامل، لأنّ مفهوم الرؤيا، يحدّد منطق التفاضل، الذي يبنى على الرغبة الأولى في تحديد التوجّه، وهو ما لا ينطبق على مفهوم الإقصاء، أو الدونية، أي تعالي جنس على آخر، لكنّه يشكل في العمق الرؤيوي لدى الناقد إمكانية محتملة يمتلكها السرد، - مثلاً كما هو الحال عند د. سعيد يقطين - توسّع من زاوية إدراك العالم، والامتداد فيه، على أساس أنّ الرواية "هي سيرة بحث، هي سيرة اكتشاف، اكتشاف في الواقع واكتشاف في الذات وبحث عن الظاهر، بحث من خلال الظاهر عن الباطن، بحث من خلال الأحاسيس، كيف تتحقّق في الظاهر"⁽¹⁾.

2- السيرة الشعبية مفاهيم - السرد/النص:

تأسّس القاعدة السردية عند د. سعيد يقطين، على مفهومي السرد والنص، ولعلّ ما يجعل هذه القاعدة تمتلك تصوّراً للعملية السردية، ومنحها بعداً فلسفياً هو محاولة دعمها بخزانة معلوماتية ناتجة عن حركة الناقد في واقعه المعرفي والذاتي، أي البيئة التي أنتجت ووهبت المفاتيح الأولى لترسيم حدود مشروع سردي، يستطيع أن يساهم في تقديم بنية رؤيوية حول العمل السردية، فقد ظهر للدكتور سعيد يقطين عندما كان يشتغل على الرواية، من خلال تحليل الخطاب "أنّ الرواية الجديدة وهي تحرق قواعد بناء القصة، أو تدخل تقنيات عديدة في تشكيلها، لا يمكن أن تكون مجال الاستثمار الطبيعي للمعطيات الأساسية التي تساهم في تصوّر نظري عام للعمل السردية"⁽²⁾.

كلّ محاولة لاسترجاع النص الثرائّي من وجهة نظر استثمارية، تحتكم في جوهرها إلى عملية استيعاب وتحليل واستخلاص، وهي العناصر التي تحكم كلا من السرد والنص.

(1) م ن، موقع الفرات.

(2) د. سعيد يقطين، الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط/1، 1997،

إنّ مقاربة الرواية الجديدة من هذه الزاوية الإبداعية من منظور إفادي، أي أنّها لا تحيل التجربة الغربية التي لها السبق في مضمار السرد إلى هامش العدم، ولكنها تستبصر هذه التجربة على ضوء ما يمكن أن تقدّمه إلى حركة السرد العربي في نظامه التصوري لبنية نظيرية جديدة، تعتمد العناصر التي تزخر بها الحكاية من حيث كينونتها منتجا تخيليا، يستمد مادته الأولى من خيال مكثف بالترحم المعبر عن حركة تاريخية ومجتمعية، تتحدّد بالمكان والزمن المختلفين عن غيرهما في جوهرهما الحدّي المتفاعل مع علاقة الإنسان الدؤوبة والكادحة لإنتاج المستورورة، لهذا نجد بنطلق من الحزن الحكائي العربي القديم، وخصوصا السيرة الشعبية، وذلك بقصد "تعميق التصوّر السردى... وتطوير إجراءات البحث، وتدقيق أدوات الاشتغال"⁽¹⁾.

النص العربي القديم، بحكم المسافة الزمنية التي تحكم وجوديته، يخضع لرؤية وقراءة مختلفان وفقا لما توصّلت إليه المعرفة النقدية في الزّامن، وثمّاسات الناقد العلمية مع معطيات مغايرة لما يرومه من النص التراثي، وهنا مكمن الأهمية في ما يتطلّع إليه د. سعيد قطين من محاولة للحفر وتفكيك وتحليل نص يمتلك فريدة نشأوية لكنه غير معزول عن غيره من النصوص التي تختلف عنه في أساليب الإنتاج، وطرق التصوّر داخل خيال واسع مقصدية الأولى اللغة، فالتصوّر السردى يُنسج من خلال علاقة النص بتاريخيته الحافلة، في ذات الوقت الذي يشهد حركة داخل منحز الآخر، نتيجة استلهامه من قبله (الآخر الغربي)، الذي جعله مادّة لقراءات مختلفة، لعلها كانت المنبّه المثالي لعملية الإقبال على النص التراثي، قصد "تعميق التصوّر السردى"، ومفهوم التعميق يبدو وكأنّه يشير إلى أنّ العلاقة التي أنتجت من خلال الآخر في تناول المادّة التراثية تشكو نقصا ما، نتيجة تحليل بنيوي في العلاقة الوجدانية بين النص ومتلقّيه، واعتراّب الناقد عن النص يكون أيضا بسبب النظرية، فـ "على الرغم من أن النظرية قد تبدو موضوعية وعالمية مثل أي اختراع تقني، فإنّها في حقيقة الأمر تنمو في مكان وزمان وثقافة ولغة محدّدة، وتبقى مربوطة إلى ذلك المكان واللغة"⁽²⁾، كما هي رؤية الناقد الأمريكي ج. هلس ملر، وبالتالي يصبح لزاما على الذات الناقدة العربية

(1) م ن، ص 8.

(2) د. سعيد البازعي، استقبال الآخر/ الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1، 2004، ص 17.

أن تكون مجالسة ومؤانسة ومدارسة للنص العربي، كونهما، أي النص والناقد، ينتميان إلى تشاركية بيئية تجعل أفق الفهم يمتد بين طلائع سطوحهما الإفهامية، بما أن "الفهم هو إجراء وساطة بين الحاضر والماضي وتطوير في الذات كل السلسلة المرتبطة بالمنظورات التي يحضر غيرها الماضي ويتوحد إليها"⁽¹⁾، وفق رؤية هانس غيورغ غادامير، حيث تضيء هذه الرؤية لا العلاقة بين النص التراثي والناقد وحدها، ولكن تضيف عنصر المتلقي الذي يفتح أفق فهمه للناقد الذي يتلقى عنه مادته التراثية المسترجعة.

يهدف د. سعيد يقطين إلى "إقامة علاقة بالنص التراثي العربي في مختلف تجلياته ومستوياته، لأن السيرة الشعبية مفتوحة على التاريخ والجغرافيا، ومختلف المعارف التي راكمت فيها العرب تصورات شتى، وتركوا لنا بصدها أدبيات متعددة"⁽²⁾.

ينفتح د. سعيد يقطين على النص التراثي في كافة تجلياته، أي أنه لا يحصر اهتمامه في مجال دون آخر، لكنه يقدم من خلال السيرة الشعبية رؤية للشرد والنص، تتعلق في حقيقتها بالمصدر المتعلق مع ظروف نشأة وإنتاج مرتبطين بتاريخ وجغرافيا معيّنين، ساهما في تفعيل حركة حضارية استطاعت أن تستلهم مكوّن إبداعى ينشط داخل المدار المخيالي المستمر في علاقات التاريخ والجغرافيا، بمعطيات الفعالية العقلية والإبداعية، ومن هنا كان اهتمام د. سعيد يقطين بالمنجز التراثي، كفعل حاضن ومخزن لتصور ما يعكس طبيعة خاصّة لمجال حيوي يمتلك مختلف مقومات النهوض السردي، انطلاقاً من الموروث الأدبي (السيرة الشعبية مثلاً).

تفجر رؤية د. سعيد يقطين كمون التعلق الناهض بالذات العربية عبر ثقافتها الموروثة، وذلك من خلال الإيمان بفرادة وخصوصية المصطلح داخل أنساق هذه الثقافة، فهو يرى أن "السيرة الشعبية نوع سردي عربي له خصوصيته وتمييزه عن باقي الأنواع السردية العربية"⁽³⁾، وبالتالي إضفاء صفة الشرد على السيرة الشعبية، تنقل هذا النوع الأدبي من الشفوية إلى النصية، حيث يفرج مجال التعامل مع مضامينها ويتسع ليشمل السياقات المحيطة لها طبقاً لما تقتضيه الدراسات المقارنة، بغية الوصول إلى كيفيات إنتاج

(1) هـ. غ. غادامير، فلسفة التأويل، ترجمة محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، المركز العربي الثقافي، الجزائر، المغرب، لبنان، ط 2، 2006، ص 58.

(2) الكلام والخبر، م س، ص 8.

(3) م ن، ص 9.

الحركة النصية وتطوير تصوراتها ومكانيزمات تلقيها، أو زحفها الذاتي نحو المتلقي، كون هذا الأخير يمتلك هو الآخر خصوصية التاريخية التي نشأت على السماع، ومن ثم فهو متعلق مثدوق بالضرورة، يمتلك أساليب استقبال واستدراج المنتج السردي المخايل لمخايله الواسع والمسترسل عبر شعرية أصالية، ولهذا نجد د. سعيد يقطين ينحو بدراساته صوب السيرة الشعبية التي يؤكد على كينونتها "نوع سردي عربي"، والخصوصية العربية بمقوماتها الذاتية، تشكل نصاً ثقافياً، والانتقال في مجال السيرة الشعبية حسب رؤية د. سعيد يقطين من السرد إلى النص، يوحى بتراتبية منهجية لا تسمح بالتشئت السردى، الذي قد يكشف مستوى من مستويات تلقيه السماعي، ولكن تعيين السرد في مجال النص يجعل قناته الإرسالية كتابية طبقاً لمفهوم النص عند بول ريكور، كونه "أي خطاب تثبت الكتابة"⁽¹⁾، "والنص، بحسب الهرمينوطيقا، هو ذلك الذي يقدم معناه من خلال حدث النص عندما يؤول في علاقته بالعالم، وعندما ينعكس على الذات المؤولة"⁽²⁾، وتظهر هذه العلاقة جلية عندما نربط النص أو زاوية اهتمام د. سعيد يقطين بالسيرة الشعبية، إذ تضع هذه الأخيرة المجموعة البشرية المعينة في علاقة خاصة مع العالم، الذي أنتجها، والذي بالضرورة يتهياً لينكشف أمام الناقد في عملية تفكيك النص، كون العالم وحدة علامائية داخل النص، لا تتعزى إلا إذا كان النص على علاقة بها، وكانت العلاقة حقلاً مفتوحاً أمام تأويلات الناقد، لاستمرار علاقة الترابط بين الوحدة الشاملة (النص - العالم - الذات المؤولة)، و"بحسب مصطلحات بيرس، سيكون النص تركيباً من العلامات مع مؤولاتها وموضوعها وركيزتها"⁽³⁾، ووفق مفهوم النص كتركيب من العلامات، نخلص إلى خصوصية الناقد في تفعيل عملية ربط النص بالعالم، إذ يظل النص في سكونه العضوي، لكن ضمن إطار حركته الحينية نحو أفق القارئ، - فالنص على الدوام متحرك -، إلى أن يدخل في لعبة الناقد الحوارية التي تستهدف مناطق السكون والبياض لاستنطاقها وترسيمها في حدود وجودانية العالم، ومنه يكسب النص وجودانيته المتحركة.

(1) ج. هيو سلفرمان، نصيات، تراجم حسن ناظم، علي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط 1/1، 2002، ص 53.

(2) م ن، ص 57.

(3) م ن، ص 56.

تتمثل وجودانية السيرة الشعبية عند د. سعيد يقطين، في اعتبارها "نص ثقافي"، حيث يرى بأن "السيرة الشعبية نص ثقافي، ويتجلى ذلك في كونها، وهي تتأسس عموماً سردياً له خصوصيته، تفتح على مختلف مكونات الواقع العربي، وثقافته، وتقدم لنا نصاً يتفاعل مع مختلف ما أنتج الإنسان العربي في تاريخه"⁽¹⁾، ومفهوم النص الثقافي يتعدّد ليوّسع من أفق تلقي السيرة الشعبية، من حيث كونها نتاج نمط للمعيش، وفضاء حركة يتعيّن بالعوادات والتقاليد والملبس والمأكل ومختلف مظاهر الحياة التي تميّز كينونة العربي الوجودية خلال زمن ومكان محدّدين، ويصبح مفهوم الثقافي جوهرية في النص، كون الناقد د. سعيد يقطين، لا يبحث فقط في المدى اللغوي للنص، ولكنه يحاول أن يعمل من خلال تناول السيرة الشعبية على "تطوير إجراءات البحث، وتدقيق أدوات الاشتغال"⁽²⁾، بما يعني الحفر عميقاً في أنساق النص الذي ينغلق على معطيات كامنة يمكن أن تساهم في ترتيب "آفاق نقد عربي معاصر"⁽³⁾.

3 - الفاعل السردى والتراث:

الانخراط بالتراث عملية معقّدة، لأنّها تضع الذات أمام ماضيها الذي لا تنفصل عنه إلا لتراه منزهاً، ولا تقترب منه إلا لتعيش فيه، وبين الموقفين، تضيق أمام ذاتية الناقد مواطن الاختبار والمماحكة التاريخية في ظل مسار يناكف التاريخ ليسحب منه متواليات الحركة القابلة للاندراس المعرفي في حركة الواقع، ولعل فلسفة التاريخ النقدية الألمانية رسمت في طريق بحثيّها الفاصل بين الهيغلية والاتجاه الرافض لها، "فتأسس هذا الفكر التاريخي النقدي على تحليل الصفات الخاصة بالعلوم التاريخية والنفاذ إلى أشكال الفكر ونماذجها، إذ لم يعد الماضي موضوعاً قائماً بذاته حسب الوهم الذي ساد طويلاً، بل أمسى الماضي تابعاً للحاضر الذي هو زمن الاسترجاع والقراءة"⁽⁴⁾.

(1) الكلام والخبر، م. س، ص 9.

(2) م. ن، ص 8.

(3) آفاق نقد عربي معاصر، م. س.

(4) مصطفى الكيلاني، التاريخ والوجود، النادر العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، لبنان، ط 1، 2010، ص 18/19.

إنَّ الحاضر الذي يحكم رؤية الفاعل السردى، يختبر فيه مدى موضوعيته وحياديته اتجاه المكوّن التراثى، انطلاقاً من الفحص العلمى للمعطيات الماضيه، دون أي موقف قد يترتب على أحكام مسبقه يروم الوصول إليها، بما يتوافق ورؤية اميرتو إيكو بهدّد بحثه في التراث السيميوطيقى، حيث يقول: "إنَّ العمل على تطوير الفكر لا يعني رفض الماضي بالضرورة، إننا نعيد فحصه ليس فقط بهدف معرفة ما قيل فعلاً، ولكن أيضاً بهدف معرفة ما كان يمكن أن يقال، أو على الأقل معرفة ما يمكننا أن نقوله الآن، بناء على ما قيل سلفاً"⁽¹⁾.

عند هذا المفصل يؤسّس د. سعيد يقطين موقفه النقدي من التراث السردى على جدلية تضع هذا التراث موضع التعامل مع كتاب الصّور، حيث يقول: "إذا جازت لنا مشابهة التراث بشيء، فلن يكون سوى كتاب الصّور الذي تجمع فيه العائلة صور أفرادها في مراحل مختلفة ومتباعدة"⁽²⁾، وذلك لتحقيق العامل الوجداني القريب من اللحظة الماضيه في علاقتها بالذات، ولتموقع الصّور والتراث كالحظتين للحنين، أي الانجذاب إلى الماضي على أساس العلاقة بلحظة ذات تميّز وانثاق، والصّورة تحقّق ذلك ضمن تصوّر الحسرة على ما كانت عليه الذات، وبالتالي تشكل لحظة الاسترجاع الحاضرة برهنة توافق بين مرامي الذات في الحركة نحو المستقبل، واستمرارها في ذلك انطلاقاً من الماضي، وهو ما يجعلها حريصة كلّ الحرص على أن تتأسّس انتقائية في ترتيب معالم العود الحنيني، ويعتمد د. سعيد يقطين على زاوية نظر تحدّد العلاقة مع الماضي وفق التدرّج اللوني وحركة العين خلاله، فإذا كان الماضي باللون الأبيض والأسود، فليس من الموضوعي أن ندججه ضمن مجالية الألوان، كمحاولة لبعث الحياة فيه، أو بعبارة د. سعيد يقطين قياساً على كاتب السيرة الذاتية، الذي "يحاول أن يعطيها بعداً صورياً، وينصبّ عمله بعد ذلك على محاولة إعادة رسم تلك الصّورة وتقديمها باعتبارها مصدراً للاعتزاز"⁽³⁾، وهو الجانب النقدي للتراث الذي يؤوّل من جهتين، من حيث كون الاعتزاز آلية دافعة على الإقبال على دراسة التراث والتنقيب فيه، ومن جهة أخرى يعتبر الاعتزاز بالتراث مناط البحث في

(1) اميرتو إيكو، نقلاً عن د. سعيد يقطين، الكلام والخبر، م س، ص 16.

(2) م ن، ص 16.

(3) م ن، ص 17.

الجوانب التي كان لها دور في تحريك فعالية الوجود في التاريخ، وهو ما يرى فيه د. زكي نجيب محمود رأيا متوافقا والأخذ "عن الأقدمين وجهات النظر بعد تجريدها من مشكلاتهم الخاصة التي جعلوها موضع البحث.."⁽¹⁾، ومعنى كلام د. زكي نجيب محمود، أن نأخذ عن الأقدمين الطرق التفكيرية التي سلكوها كي يصلوا إلى منهجيات ووسائل علمية مكنتهم من العيش في نطاق وجودهم التاريخي المحدد بالزمن والمكان، "أي أنهم كلما صادفتهم مشكلة جماعية التمسوا لحلها طريقة المنطق العقلي في الوصول إلى النتائج"⁽²⁾.

أيلولة د. سعيد يقطين إلى التراث، تضع المشكلة الثقافية محل مساءلة، لأن النص السردي كسلوك يكشف علاقة المجموعة البشرية بمحيطها وعقلها الجمعي التاريخي، وبالتالي الرؤية التي تحكم حركتها في التاريخ، وهو - أي النص التراثي - في علاقته بمتلقيه، إنما يرتفع بالوجود الاجتماعي من مستوى الحركة الموجهة (التلقينية) إلى مستوى الحركة المتفاعلة، أي أن المسار الثقافي لحركة المجتمع العربي تقع ضمن مخطط يخفي في تعرجاته مناطق للفعل المناهض والمعارض لسهمية المسار الناظم للحركة المجتمعية، وعلى هذا فالعودة إلى النص السردى التراثي لا تعبر عن مجرد محاولة للاكتشاف، ولكن أيضا تلبي في عقل الناقد تلك الرغبة المتحفزة في بناء علاقة مع العقل التاريخي العربي المستمر في الوجودية الفاعلة، كون مجموع المظاهر الثقافية الراهنة، تمثل استمرارا للفعالية العقلية التراثية في جانب من جوانبها، وهو ذات ما يركز عليه مشروع زكي نجيب محمود.

إن أطروحة التراثية ذاتها في فكر د. سعيد يقطين تكشف عن جانب هام في حياة الكينونة العربية، ذلك أن طبيعة العلاقة بالنص التراثي تقترب من هامش المرجعيات القيمية التي تستند إليها الذات وتغذي وجوديتها في الحاضر والمستقبل، وبالتالي تتكامل الوجودية الزمنية كبعد مستمر يبرز العقل التاريخي الذي تحاول أطروحات ما بعد الحداثة إلغاؤه، حيث "تؤكد ما بعد الحداثة غياب المرجعيات وتاكل الذات وفقدانها حدودها، وتاكل الموضوع وفقدانه حدوده، وهيمنة النسبية

(1) زكي نجيب محمود، المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط/3، 1981، ص 7.

(2) م ن، ص 8.

المعرفية الأخلاقية⁽¹⁾، وعلى هذا تقوم فكرة التصور السردى في جانبها الأخلاقى على تاريخية الكائن العربى، بمعنى استمرار حركته الفاعلة ضمن السرديات المرجعية لكلية العقل الجمعى، حيث تتبع الأهمية القصوى لموضوعة النص السردى، كفاعل يدخل ضمن التركيب الأنطولوجى لقراءة العالم، حيث يتأكد يوما بعد يوم مطلب الخصوصية الذاتية في تفكيك المكون المعرفى الكونى من خلال أفقها الثقافى.

4 - فعل السرد/هوية المحايثة:

تحكم د. سعيد يقطين في رؤيته للسرد العربى، قناعة تتمثل في أن "السرد فعل لا حدود له. يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان"⁽²⁾، وتكمن أهمية هذه الرؤية في أن اتساع السرد يحيل إلى تعدد معناه، حيث يندمج ضمن حركة المجتمع والواقع، وكونه "يشمل مختلف الخطابات"، فهو يحدّد طبيعة علاقته بالفاعل المنتج، الذي يتأثر باتجاهه الفكرى أو رؤيته للعالم من حيث الوساطة المعيارية للنص، أي أن السرد يصبح لدى السارد معيارا للحكم على العالم، لذلك لا تتحدّد سردية المعطى النصى، بمختلف أنماطه، بالزمن والمكان، لأنه محكوم بجمهورية الاستمرارية في الزمن والمكان، أي في حركة التاريخ، وبالتالي يصبح السرد انطلاقا من لامحدوديته مشتركا إنسانيا يتبنى وضع الإنسان العابر للمحدود، والمستمر، وبالتالي تندمج الكيانيتين السردية والإنسانية لتقدم التجربة في مضمار الحركة، التي لا تكتفى بترجيح السردية معزولة عن الفاعل الإنسانى، ولكنها تقدمها ضمن معطيات الواقع الذي يفجره الإنسان، حيث يعتمد د. سعيد يقطين على تصريح رولان بارت الذي يقول فيه: "يمكن أن يؤدّى الحكى بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية، وبواسطة الصورة، ثابتة أو متحركة، وبالحركة، وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد"⁽³⁾، فالسرد هو الحياة وفق هذه الرؤية، التي تجعل من تكامل أجزاء المعيش وتنظيم واقع الكينونة داخل فضاء المجتمع

(1) د. عبد الوهاب المسيرى، الحداثة وما بعد الحداثة، كتاب مشترك (فتحى التريكي)، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003، ص 164

(2) الخير والكلام، م س، ص 19.

(3) م ن، ص 19.

كل نشاطاته، فعلا منظما لما نطلق عليه السرد، إذ يضيف رولان بارت، حسبما ورد د. سعيد يقطين عن الحكمي كخطاب: "إنه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثلة، والحكاية والقصة، والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهات والإيماء واللوحة المرسومة، وفي الزجاج المزوق، والسينما والأنشوطات، والمنوعات والمخادئات.."(1).

يدمج د. سعيد يقطين الرؤية البارتية في خلال محاولاته الحفرية داخل أنساق السيرة الشعبية، التي يعتبرها من لواحق الكلام عند العرب، والذي يرى أنه يجمع ثلاثة أجناس: "الخبر والحديث والشعر"(2)، وحاول "موقعة" السيرة" إلى جانب الخبر والحكاية والقصة"(3)، ولعل هذا التقسيم قصد ترتيب مجال إلحاق السيرة، إنما يبين دلالة الترابط بين ما هو حركي/حياتي وما هو سردي، كون الخبر والحكاية والقصة، لا يمكن أن يتحللوا عن الحوار، ولو بصورة ضمنية كما هو ظاهر في معنى الخبر، وبالتالي يصبح السرد، منتج هذه الفعالية الناهضة في عمق الكيانات المجتمعية والواقعية في تأثيرها الذي يؤدي بالضرورة إلى تفجير الحياة في أوصال الوجودات، وصولا إلى تقليم التراث السردي كدلالة على هذه الفعالية الحياتية التي تشمل واقعية الذات واجتماعيتها وكونيتها، حيث يتحول السرد كـ "فعل لا حدود له" إلى هوية محايثة للهوية العضوية للفاعل التاريخي.

5 - سرديات الخطاب وسرديات النص:

إن الخطاب بوصفه تحديدا بأن "الكلام دلالات غير ملفوظة يدركها المتحدث والسماع دون علامة معلنة أو واضحة"(4) كما لاحظ ذلك هـ. ب. غرايس سنة 1975، يجعل منه مستوى أكثر انحرافا عما هو مكتوب، أو منصوص، حيث يشترك المفهوم بالمعنى في سريانه بين المرسل والمستقبل نتيجة لعلاقة عرفية دأب عليها اشتغال التواصل في ما يضمه من تفاهات بين المتخاطبين، تنجز ما هو حاصل بالضرورة

(1) م ن، ص 19.

(2) م ن، ص 10.

(3) م ن، ص 10.

(4) دليل الناقد الأدبي، م س، ص 154.

التفاهية المفترضة مسبقاً، كاستقرار للمعنى داخل ذهن المتلقي، وهو ما يعني وجود استقرار مسبق لمقولات تتحدد بالمعنى أولاً، تسهل تداول الخطاب في تمهيات فوق - نصية، أو المتعالية.

يحدّد د. سعيد يقطين سرديات الخطاب بما يقترّب من تداول الخطاب وفق رؤية هـ. ب. غرايس، حينما يضعها في معلم متعامد⁽¹⁾ يجمعها إلى سرديات النص، ويجعل عناصرها: "الزّاوي والخطاب والمروي له"⁽²⁾، ويلاحظ في إطار التثبيت اليقطيني لسرديات الخطاب بأنّ عناصره كلها داخلية أو متضمنة فُهما في مستويات النص، ولا تنفصل عنه باعتبار أنّها تؤسّس علاقتها ضمن البنية اللاحقة لنسيج المعنى، وكأنّ د. سعيد يقطين يحاول أن يشكّل الفضاء الدّاخلي للنص ضمن "سرديات الخطاب"، والفضاء الخارجيّ له ضمن "سرديات النص"، فالزّاوي والمروي له عناصر جوهرية في المستويات المفرداتية والتركيبية للنص، بينما الخطاب هو ما يتحقّق في الإرسال والاستقبال بينهما داخل "غابة السرد" بمفهوم اميرتو إيكو.

على المعلم المتعامد الذي تصوّره د. سعيد يقطين لتطوّر السّرديات، يمثل "سرديات النص"، ويحدّد عناصرها بـ "الكاتب، النص والقارئ"⁽³⁾، وهي عناصر خارجية، فالكاتب والقارئ كلاهما يتحقّقان في عالم الواقع، حيث يتحرّك النص ضمن واقعيتهما المرسلة والمستقبلة، فيأخذ خصائصه الخارجية بالنسبة للخطاب، وكأنّ النص في اندراجه خلال حركة الواقع، إنّما يُخلّي مكانه للخطاب كعنصر داخلي في النص والمتضمّن مفهوم المعنى، ليتحوّل وفق خصائص فواعل النص (الكاتب - القارئ) المثبتة تصوّراً وحقيقة في أجزاء العالم الواقعي إلى عنصر خارجي، لتحقيق خاصيّة تداوليته.

إنّ مفهوم العناصر الدّاخلية والخارجية للنص، انطلاقاً من التصوّر السّردي للنص التراثي كما يتمثله د. سعيد يقطين، يجعل من التّراث مفهوماً داخلياً، على أساس سابقته الوجودية في تاريخية الحاضر، وبالتالي يتأسّس الحاضر كعنصر خارجي اعتباراً بحركته الظاهرية في الرّاهن، والدّاخل والخارج يشكّلان الكيان العضوي لموضوعة

(1) الكلام والخبر، م س، ص 25.

(2) م ن، ص 25.

(3) م ن، ص 25.

الواقع، حيث يتحقق المرجو من إثبات الحالة التركيبية (خارج - داخل) التي تصب في مسار التفاعل بين كيانيتين سابقة ولاحقة، سابقة تنغلق على عناصر تراثية يمكن أن تساهم في عملية الدفع الثقافي/المعرفي للحاضر، ولاحقة يمكن أن تمثل التراث كفعل سابق لا يفصل عن السيرة اللاحقة.

إن التحلي النصي في مفاهيمية الخطاب، يفتح الدلالة على تلقٍّ مزدوج، تلقي المكوّن الثقافي المادي الذي يرافق عنصري الفعالية الإنتاجية، الكاتب والقارئ النموذجي على أساس محاولته إعادة إنتاج النص، وتلقي المكوّن الثقافي المتاح في تواطئ المرسل والمتلقي لتأسيس المفهمة المفترضة لخطاب معين درج في الوعي المشترك بين الخطاب والمتلقي، وضمن هذا الإطار تتم العملية التواصلية مع التراث في تمثل أكثر وعي وفعالية.

٦ - النص والنصية:

يتأجل مفهوم اللفظ والشفوية ليتكرّس مفهوم النص، وبه تنتقل حركة التواصل التفاهمي بين الذات المتقاربة والمتباعدة، من حركة شفوية يلعب فيها اللسان دور الرابط بين عناصر الموضوع، إلى مفهوم القراءة المرتبط تحديداً بالنص، أي بالمكتوب، فتنبثق إوالية جديدة تربط الذات التي وقع اتفاقها على ترسيم حدود معلّمة ذات خصوصية للتواصل، تتحدّد في الزمن ككيان، بينما لا تتحدّد بالزمن، لأنّ "مفهوم النص 'لا زمني' لأنّه يتّصل بخاصية متعالية على الزمن هي 'النصية'⁽¹⁾، كما يقول د. سعيد يقطين، والنص بانغلاقه على النصية إنّما يمدّد من مكوّناته، ووضعه التواصلية، ليضيف إلى عناصره تلك الحيوية التي يرقّم بها تموقعه الزمني، فالنصية متغيرة بتغيّر الزمن والأمكنة، "لكن ما يتغيّر فعلاً ليس 'النصية' في ذاتها، ولكن تحلياتها العملية، والمفاهيم التي بوساطتها نرصدها"⁽²⁾.

إن النصية بتضمينها لمفهوم "التحليلات العملية"، تصبح محالاً لحركة النص وفق ما يربّبه الزمن من مكانيزمات لتوثيق العلاقات بين الموضوعات المختلفة، التي تمنح هويّة للزمن في مرحلة ما، والنص لا يتحدّد بإطاره المعرفي المعرّف في هامش التدوين،

(1) م ن، ص 48.

(2) م ن، ص 48.

لأنه يتمثل الحركة الزمنية في تفاعلاتها المضنية من أجل إنتاج المعنى، وهذا تحدّد النصية ويتحدّد مفهومها العملي، فإنجازها الذهني التابع لحركة الفكر على هامش التدوين، ومن ثمّ على هامش الحياة، بمنح النصية وضعها الانتقالي ضمن رؤية الفاعل التاريخي الذي يتحرّك محايثاً لحركة النص، وعليه تصبح لحظة الاقتراب من النص المتحرّك في الزمن، هي لحظة تحتكم إلى "المفاهيم التي بوساطتها نرصدها"، أي أنّ النصية تستجيب لما يتحصّله الإنسان خلال تاريخيته المكثفة بالمتجز المعرفي التفكيكي/التأويلي، ولذلك ما فتى الفكر والعقل يطالبان بالقراءات المتحدّدة للنص، إدراكاً لامتلاكه "النصية" التي "هي الشرط التي يكون النص، طبقاً لها، نصاً." (1)، كما يقول هيو سلفرمان، فهي بهذا المعنى تشكّل هويّة النص، والهويّة ترتبط في أحص معانيها بالتراث، ولعلّ تأسيسات النصية وفق قراءة د. سعيد يقطين، القائمة على التحلي العملي، وبالتالي استجابتها للمفاهيم التي بوساطتها نرصدها، تؤكد أنّ مفهوم التّحديد في رؤية المعطى التراثي، تقدّمه ابتداء وتعرضه النصية، باعتبار النص المستوى العارف للتعامل مع جوهر التراث، كما إنّها من جهة أخرى تثبت حركة التراث في الوعي التّغييري المطالب على الدّيمومة بإعادة قراءته، أي التراث.

يشير د. سعيد يقطين نقطة مهمّة تتمثل في "إننا باستعمال النص محلّ التراث، في هذا المستوى من التّحليل، نغيّب البعد الزمّني، ونرى بأن النص موجود أبداً بغض النظر عن العصر أو التاريخ الذي يظهر فيه" (2)، وهذه الفكرة ترتبط بنصية النص، العابرة للأزمنة، والأمكنة، وبالتالي يصبح اهتمامنا ليس تراثياً مكتملاً، أي بوضعية النص في إطاره التاريخي، بل مفهوم النصية يركّز على النص في "بعده المعرفي" أو الجمالي الذاتي ليكون 'موضوع' البحث والتّحليل" (3).

إنّ جمالية النص ومعرفيته تُربطان بالسياق الذي أنتج النص، كونه كيانه حركياً يجتمع بالضرورة إلى مختلف الفعاليات التي تكوّن المظهر العام للفترة التاريخية أو العصر الذي تمّت فيه إنتاجيته، وهو ما لا يستطيع القارئ أن يتجاوزهما انفتحت نصية النص على أدواته الإجرائية، ومهما امتلك النص من تحليلات عملية، قد يُفهم منها

(1) نصيات، م س، ص 117.

(2) الكلام والخبر، مس، ص 49.

(3) م ن، ص 49.

أما لا تكشف في النص سوى عن الدلالة المتواطئة مع رغبة القارئ، الرائدة لكوامن التفاعل المباشر مع ما هو نصي تراثي قابل للاندرج ضمن معطيات الحاضر الذي يخضع النص لتأويلاته وتفكيكياته، إلا أن التحلي العملي للنصية في مفهومه المعرفي يربطه بتاريخيته، كونه في حاضر اللحظة القرائية يكشف عن عمليته في لحظة التراثية السابقة، فلو كان فاقدا لها ما تجلّت في مستوياته المتحركة في الزمن.

يتيح مفهوم النص ضمن هذا الفضاء التفكيكي لمعطيات موسومة داخل أنساقه، من ربط النص بالتناص، أو ما يسميه د. سعيد يقطين بـ "التفاعل النصي"⁽¹⁾، وهو ارتباط النص بنصوص أخرى، بما يكشف عن إمكانية للتفاعل مع معطيات موضوعية مختلفة في طبيعتها عن طبيعة النص، لكنها تندرج ضمن السياق الثقافي والاجتماعي الذي أنجز فيه النص، بما يسمح له إذا فككت العلاقات الرابطة له في تاريخيته الإنجازية وكشفت عن الكيفية التي يتم بها التفاعل النصي، وليس حضور نصوص أخرى في النص هو المظهر الوحيد لقراءة التناص أو التفاعل النصي، ولكن أيضا محاولة تفكيك مضامين وصور البنيات التاريخية والثقافية والاجتماعية داخل أنساق النص، تمثل مستوى مختلف لقراءة التفاعل النصي.

7 - الكلام والنص/ مفاهيم التعارض:

يذكر د. سعيد يقطين مفهوم "النص" و"الانص" انطلاقا من قصد العرب لهذا المفهوم، والعرب استعملت الكلام كتعبير عن النص، وجعلت كلام الخواص هو الذي يستجيب للقيم الفنية والجمالية التي تقوم عليها دلالة النص، بينما يدخل ضمن مفهوم "الانص" كلام العوام، الذي يخرج من دائرة المعقول التداولي في الوعي العربي، حيث ما كانت تخرجه العرب من سياق تعاملها النصي، أو من دائرة الكلام المعتبر، كانت تدرجه ضمن السخيف، الذي هو "كلام الرعاع والعوام الذين لم يتأدّبوا، ولم يستمعوا إلى كلام الأدباء، ولا خالطوا الفصحاء"⁽²⁾، أما الجزل فهو "كلام الخاصة والعلماء والعرب الفصحاء"⁽³⁾.

(1) م ن، ص 50.

(2) كتاب ابن وهب، نقلا عن الخبر والكلام، ص 55.

(3) م ن، ص 55.

يحاول د. سعيد يقطين إدراج مفهوم الكلام محل النص، حيث يقول: "سنوظف الآن مفهوم "الكلام" محل "النص" كما أحللنا "النص" محل "التراث"، ونظل نتدرج وصولاً إلى استرجاعه وتوظيفه محملاً بدلالة جديدة مستمدة من علاقته "بالكلام". وعندما نستعمل "النص" أو "اللانص" هنا فإننا نحمله دلالة مفهوم الكلام كما هو عند العرب" (1).

لعلّ المحاولة اليقطينية تستمدّ أسسها من العودة الانتقائية إلى التراث، والبحث الاستقصائي عن المصطلح المتداول ذو الفاعلية في حركة المجتمع الثقافي على الخصوص، ثمّ التقريب بين المفاهيم التراثية والمفاهيم المستعملة حاضراً، قصد الإحلال الآني، إحلال التراثي محلّ الحديث، ثم استرجاع المفهوم الحديث مشبعاً بدلالة التراثي، وهو ما يكشف عن قصدية إحداث التبادلية بين المفاهيم والمصطلحات، بحيث درج الوعي العربي على تحميل تراثياته قسراً معاني المفاهيم الحديثة، ولعلّ الفكرة السائدة في أدبيات السّجال الفكري والتي لا تني تردّد أنّ جزءاً من مفاهيم الغرب الفكرية والأدبية لها أصول في ثقافتنا العربية، يدخل ضمن احتماء الذات الثقافية العربية خلف منجز الآخر، بدل أن تحاول مواجهة عجزها، وتبادر إلى البحث عن ما يمكن أن يساهم في ترتيب المفاهيم والمصطلحات في مستويات تفاعلية، وبهذا يتحوّل اتجاه هجرة المصطلح من الذات وإلى الآخر.

إنّ ما أورده الدكتور سعيد يقطين، وخصوصاً فيما يتعلق بمفهوم الكلام عند العرب، قد لا ينطبق على سوقه اتّجاه مفهوم النص، حيث "الكلام" بتحديد مصدره وتصوّره الذهني، ينشأ مصنّفاً في الفكر كحركة ناتجة عن آلة النطق، وهي اللسان، فمهما حاولت العرب إدراجها في تصورات بعينها، لا تكاد تنفكّ من رباطها المفهومي ضمن الدلالة الحركية للسان، وهو ما يعني أنّ التراث ليس على الدوام مصدر الفعالية المفهومية المحتمل اندراجها ضمن فعالية المفهوم الحديث أو المعاصر، فالنص بمفهوم بول ريكور هو ما تثبته الكتابة، وبالتالي يصبح الكلام هو العملية السابقة لإنتاج النص، والنص في المفهوم الحديث يتجاوز حالتي "السّخافة" و"الجزل"، في النّقد العربي التراثي، كمعطين ذاتيين في تقييم الحالة اللسانية الصّائرة إلى وجودياتها النصية، وهما ميزتان تتعلقان بالمتداول اللفظي، ذلك أن العرب أمّة شفوية، نشأت على تذوق المسموع، حيث تستسيغه

(1) م ن، ص 53.

يتطرب إليه فيكون جزلاً، أو ترفضه وتنكره فيكون سخيفاً، ولهذا قد يكون الكلام قريباً من الملفوظ وفقاً للمنظومة الثقافية القائمة على الإصالة والسماع.

8 - النقد العربي/نص المجتمع:

ينطلق د. سعيد يقطين في رؤيته لـ "آفاق نقد عربي معاصر" من بؤرة الكفاية، بعدما يذكر أهمية البحث في "علاقته بالنص الأدبي" و"علاقته بالمرجعية النقدية"، ويقصد بكفاية النقد، "قدرته الذاتية التي تمكنه من جهة، من قراءة النص وتحليله التحليل الملائم، ومن قبول تحقيق التراكم والتحول النوعي الذي يدفع في اتجاه تبلور آفاقه وتطوره من جهة أخرى، وذلك من خلال:

1- إنتاج معرفة جديدة (الإنجاز).

2- الفعل الثقافي في النص والمجتمع (الفعل).⁽¹⁾

رؤية النقد التي يرومها د. سعيد يقطين من خلال بحثه في "آفاق نقد عربي معاصر"، تتعلق بالنص كعتبة مفتوحة على العالم، فالعالم بدون نص يفقد معناه الثقافي الذي لا يكتمل إلا وفق اشتغالات الأنتلجنسيا على تفكيك معطياته وتحليلها، ثم بعد ذلك ترميم فجواتها عن طريق الإيصال، أي إيصال الماضي بالزّاهن، وهو ما يشكّل داخل المجتمع الثقافة النّاهضة التي تسعى إلى اكتمالها الشكلي والموضوعي وترسيخ هويّة تربط في مكوناتها بين النص كفعل ثقافي والمجتمع كنص متحرك، فالانتقال من مفهوم "الإنجاز" إلى "الفعل"، كما يطرحه د. سعيد يقطين، يحقق مفهوم النظرية والتطبيق، التصوّر والحركة، بما تقتضيه هذه المفاهيم من مكانيزم تواصل بين الذات الفاعلة ومرجعيتها الداعمة، من أجل خلق "التحول النوعي"، ونوعية التحول لا تعكس مجرد مفهوم، بل تحمل في عمقها إحالة على الخصوصية، ما دام أنّ ما يتداوله المجتمع الثقافي/المعرفي، يعتبر رافداً وليس محورا للحركة الذاتية، على أساس أن مشروع د. سعيد يقطين بعثي نهضوي، تفتح له نتاجات العصر أفقا نحو النوعية، وهو ما يراه من خلال "الإشارة إلى أنّ آفاق الإبداع العربي مفتوحة على ما تقدّمه الإمكانيات التكنولوجية من أدوات ووسائل للإنتاج والتلقي"⁽²⁾.

(1) آفاق نقد عربي معاصر، م س، ص 12.

(2) م ن، ص 16.

تقوم رهانات د. سعيد يقطين على مفهوم التفاعل، فهو يحدد العلاقة المنشودة بين الفاعل الثقافي العربي ومجالات التواصل الحديثة بـ "الرهان التفاعلي للإبداع والإنتاج والتلقي"⁽¹⁾، كما أنه يدرج مفهومي "الإبداع التفاعلي" و"الوسائط المتفاعلة" ضمن هذه المنظومة التي يجتهد أن تنتظم الفعالية الإبداعية العربية خلال القرن الحادي والعشرين، وإدراجه هذه المفاهيم ليس ترفاً فكرياً، بل منهجاً يأخذ في اعتباره ما يرد ضمن شبكة نسيج مفاهيمه، فـ "التفاعل النصي" الذي يريد به "التناص"، ينفلت من التحديد النصي، حيث تلتقي التعاليات النصية بمفهوم حيّز جينيت، إلى مفهوم أكثر انبثاقاً لمعنى التبادل القيمي داخل الكيانات المجتمعية، بحيث تصبح مستويات المجتمع التركيبية إحصائية، بمعنى أنها تترتب كمتعاليات نصية منتظمة تؤدي العمل في تداخله المنفعي لإنجاز البؤرة الفاعلة والمركزية لهوية مجتمعية قيمية، وهو ما ينتج عن حركة تفاعلية مسندة من قبل مرتكز معرفي يتجاوز مفهوم النص الثقافي إلى النص المجتمع.

9- التفاعل النصي/انطباق المبدأ:

تعتبر الرواية أحد الفعاليات الأدبية التي تناهض الواقع المعيش لأجل إنتاج واقع فني، يشتغل على المخيال ويبني حركة المجتمع داخل هيكل حلمي، يمنح أبعاد الأمرئي اعتبارها في تشكيل ملامح الوجودية الإنسانية، لهذا كانت الرواية على الدوام برنامج الذات الأدبية في تكسيرها لنمط نقد المجتمع والاستماع إلى نبضه الخافت. إن قراءة الرواية في أفق التلقي "النموذجي"، يقود خطى القارئ إلى التفتيش داخل مستويات مختلفة من الإنجاز المعرفي الهادف إلى محاكاة المعمار الهندسي للواقع، في كافة مظهراته المتتالية والمتناهية مع التاريخ إلى وجودية تشد الإنجاز، لهذا لا تفتأ الرواية تستدعي ماضيها على أساس من التفاعل، فـ "نصية النص تتحلى من خلال التناص كممارسة تبرز لنا عبرها 'قدرة' الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب، وعلى إنتاجه' لنص جديد"⁽²⁾.

(1) م. ن، ص 18.

(2) د. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2006، ص 16.

التفاعل النصي، لا يعكس القدرة على تمثيل النصوص الأخرى داخل النص الجديد فحسب، وإن كان لذلك أهميته، بل يعكس حقيقة حركة الواقع الذي تم فيه إنتاج النص القديم، من حيث قدرة الخطاب على التواصل، كما يذهب إلى ذلك ل. جيني عندما يرى أنه "خارج التناسل يغدو العمل الأدبي ببساطة غير قابل للإدراك"⁽¹⁾، بمعنى فقدانه خاصية التواصل، ويبدو مفهوم التواصل غير منعزل عن العلاقة ما بين النص والقارئ، والعلاقة المستمرة في وعي الكتابة ما بين النص وحركة الواقع الذي أنتج المضامين السابقة للنص الجديد، ولهذا يضع د. سعيد يقطين معادلة النص/التفاعل النصي ضمن تحقق العلاقة التالية:

"علاقة الرواية بالسرد القديم = التعلق النصي"، و"علاقة التفكير العربي بالتراث = التفاعل النصي"⁽²⁾.

يصبح مفهوم "التعلق النصي" أكثر ارتباطاً بانتماء الرواية المعرفي بفضاء الثقافة السردية، أي مجموع المظاهر التي رمت فراغات المجتمع التراثي وتم تثبيتها عن طريق الكتابة، تثبيتاً جمالياً، بحيث تقع في دائرة الاستحضار التوظيفي الروائي، والمفهوم التناسلي في هذا الإطار ينحو صوب انشربولوجية الرواية، أي بحث الروائي عن مضامين معرفية أنتجتها ثقافة سابقة داخل دائرته الحضارية، وساهمت في توليد حركة مجتمعية، بالمفهوم البراغماتي لوجودية المجتمع، التي تنحت له هوية ذات خصوصية فاعلة، تجلب انتباه الفاعل السردية، فيبادر إلى إدراجها ضمن عملية التأليث الجمالي/المعرفي لفضاء روايته.

تؤدي عملية التعلق النصي بهذا المعنى إلى ما يدرجه د. سعيد يقطين ضمن العلاقة الثانية والمنتجة لـ "التفاعل النصي"، حيث البحث عن العنصر الجمالي سردياً، يفجر إوالية التفكير في أصول انبثاقات السلوك الذي أسس سردياً للفضاء الجمالي/المعرفي التراثي، وبه تتم بنائية متواطئة بداهة مع الرؤية الخاصة لكافة مظاهر الحياة في النص السابق والخاضع في المنظور العقلي للفاعل السردية لرغبة توظيفية في النص اللاحق.

(1) م ن، ص 17.

(2) م ن، ص 11.

10 - فلسفة القراءة وأفق الفهم:

إنّ أيّ قراءة لا تروم الفهم، بمعنى محاولة الخوض في النص بطرائق التفكير والتحليل والتأويل، لا تعتبر ذات دلالة ولا ذات أثر، ففي توطئة مؤلف جيران جينيت "خطاب الحكاية" يرى بأنّ "رواية 'بحثا عن الزمن الضائع' لا توضّح إلا ذاتها. لكن تلك الخصوصية - من جهة أخرى - ليست غير قابلة للتفكير، وكل سمة من السمات التي يستخرجها منها التحليل تحتل مقارنة أو مقارنة أو نظراً"⁽¹⁾.

فالنص يمتلك في أعماق مستوياته المضمر ما لا يتحقّق الاشتغال عليه إلا بما يسمّيه بارث "إعادة القراءة" التي، "ليست استهلاكاً وإنما هي لعب، لأنّ غايتها منها ليست النص 'الحقيقي' وإنما هي النص الجمع وهو النص نفسه ونص جديد في آن واحد"⁽²⁾، فالقراءة في هذا الإطار تخرج عن كونها مجرد معايمة متعوية تنتهي بانتهاء المرحلة البصرية، أو النظر إلى المفردات والتراكيب، وتعرّف في مجال أرحب للتعامل مع النص، لأنّها تمثّل استراتيجية تستهدف مستويات الدلالة التي تنتجها المظاهر اللفظية والمستويات التركيبية.

إنّ عمل د. سعيد يقطين عبر مسار محايث للنص في إنتاجاته وتحولاته ونهاياته، اقترب قدر المستطاع، مستطاع التجربة الناقدة والمحاورة للسرد، ممّا تكشفه التصوص من خلفيات تتكتم عليها، ولعلّ بعض الاستنتاجات النقدية والرؤيوية في مؤلفه "الرواية والتراث السردي"، تقدّم ملمحاً قرائياً عن فلسفته في الرؤية للنص والاختيار البدئي الذي يسبق عملية الاشتغال عليه، فـ "التفكير يمنح متعة لأنّه يمنح رغبة... ومن غير حب خاص للنص ليس ثمة قراءة ممكنة"⁽³⁾، كما يقول جاك دريدا.

تتجلّى في مؤلفه "الرواية والتراث السردي"، المحبة للنص السردي، فإذا كان "الكلام على الكلام صعب" كما قال أبي حيان التّوحّيدي، فإنّ صعوبته تتجلّى

(1) جيران جينيت، خطاب الحكاية، تر/محمد معنصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الخلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط/3، 2003، ص 34.

(2) رولان بارث، نقلاً عن محمد القاضي، تحليل النص السردي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1997، ص 56.

(3) ريتشارد كيرني، جدل العقل، تر/إلياس فركوح، حنان شرايخة، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط/1، 2005، ص 186.

كثير في التعامل مع النص التراثي، وبالتالي فتعلق الناقد به يظهر مدى الحجة الجاهزة، التي لولاها ما تحققت الرؤية المفقودة للنص السابق، وهو ما جعل د. سعيد يقطين بحث في العلاقة التي تحكم النص اللاحق في استحضاره للنص السابق، وهي العلاقة التي تمثل صعوبة شديدة كونها تؤسس لعلاقات فرعية تستوعب النص التراثي وتمثله بداعيا ولا تنقله.

يصل د. سعيد يقطين في قراءته لـ "ليالي ألف ليلة" لنحيب محفوظ إلى أنها نموذج لهذا التفاعل المنتج الذي يجعل إمكانية قراءته وتحليله متعددة الجوانب والإشكاليات التي لا تطال فقط هذا النص، ولكن تطال تجربة لنحيب محفوظ بكاملها⁽¹⁾، بمعنى أن القراءة في الاستحضارات التراثية داخل النص اللاحق، تكشف عن استدعاء الناص لكافة تقييده السابقة من أجل تحقيق التفاعل النصي في مستوياته الاستنتاجية للتراث، وإلا ما كانت إمكانية قراءة هذا التفاعل النصي وتحليله "متعددة الجوانب والإشكاليات".

أما قراءته لـ "نوار اللوز" لواسيني الأعرج، فيصل فيها إلى أنها ترسي "طرائق جديدة في إنتاج الكتابة"⁽²⁾، على أساس القصصية النقدية/التجاوزية لتوظيف التراث من حيث "تداخل التاريخ والواقعي من خلال السياسي واستمرار البنيات المتحدرة"⁽³⁾.

إن قراءة د. سعيد يقطين لرواية "ليون الأفريقي" لأمين معلوف تخلص إلى أنها تحقق "بناء على تفاعل إيجابي مع النص التراثي، وعلى وعي متقدم في التعامل مع التراث بوجه عام"⁽⁴⁾.

يلامس د. سعيد يقطين في تجربة جمال الغيطاني تلك العلاقة المفقودة على مستوى القراءة للتراث، حيث يتجاوز الغيطاني "الحكاية البسيطة أو الاستنتاجية" إلى تحقيق القدرة على "إنتاج نص جديد 'يجاور' النص القديم، 'يمثله' تعبيرا ودلاليا"⁽⁵⁾.

(1) الرواية والتراث السردي، م س، ص 84.

(2) م ن، ص 109.

(3) م ن، ص 109.

(4) م ن، ص 157.

(5) م ن، ص 199.

من خلال هذه المعايير القرائية للدكتور سعيد يقطين في نصوص روائية تتميز بتفاعلها النصي مع نصوص تراثية، يتضح مخطط سردي/فكري يؤسس للعلاقة المحتملة ما بين النص التراثي والنص المعاصر ضمن مجال التناص، فمما سبق نستطيع أن نثبت أربعة عناصر على الأقل، نستخلصها من الرؤية القرائية العامة للدكتور سعيد يقطين:

1- استدعاء الكاتب لكل تقنياته السابقة لكي يستطيع التّجاوب مع الجوانب والإشكاليات المتعدّدة في النص التراثي.

2- القصديّة من التفاعل النصي مع التراث تخضع لرؤية نقدية/تجاوزية.

3- حضور الوعي في التعامل مع التفاعل النصي في دائرة التراث.

4- امتلاك القدرة على محاورة النص التراثي، وتجاوز المحاكاة البسيطة، لأجل اكتشافه في مستويات تحويلية، تعبيرية ودلالية.

11 - في الرؤيا وكتابة التأسيس:

يهدف الدكتور سعيد يقطين في إعادة قراءة التراث إلى محاولة إرساء نوع من الكتابة التأسيسية، تُمنهج فلسفة الرؤية في علاقة التراث بالمعيش، وحركة الإنسان داخل دوائر الواقع المختلفة، ممثلاً بالحس الحضاري الذي ينبثق من الرؤية الشمولية للتراث، ومن رؤية التراث ذاته الشمولية لحركة المجتمع آنذاك، فقراءة الدكتور سعيد يقطين، ليست توجيهية، بقدر ما هي نقدية تمثل للإحساس الجوهرية الذي تعمل عناصره في كيان الذات العارفة العقلي والعاطفي.

وفي هذه المحاولة يسترشد بأعمال العديد من الدارسين والباحثين الغربيين، حيث يقول: "فبأختين بإعادة قراءته رابلي جدد ليس فقط أدوات النظر، ولكن التصور الذي كان سائداً حول أعمال رابلي السردية، ويمكن القول الشيء نفسه عن أعمال ميشيل فوكو بصدد الحمق، أو دراسات جاك لوفوف عن العصور الوسطى وحضارتها، وبخاصة كتابه من أجل عصر وسيط آخر"⁽¹⁾.

تتجلى أكثر رغبة الدكتور سعيد يقطين في محاولاته لقراءة التراث، فهو يريد تغيير التصور وإعادة بحث مفهوم جديد للحركة داخل التراث، وتأسيس المنهج القادر

(1) الكلام والخير، م.س، ص 18.

على تحمّل الهزّات إثر تكسير النمط التقليدي والسائد في التعامل معه، قصد إنهاء هيمنة الرّؤية الواحدية التي تحتكر قراءة الثّراث، وتشكيل وعي أكاديمي بأهمّية تفكيك بنيات تصوّر القديم للثّراث، ويتضمّن هذا الوعي بالبداهة تطوير الأدوات والآليات التي يتعامل بها الباحث مع الثّراث.

مع وجاهة هذا الموقف والرّؤية، إلا أنّ الفكر العربي مازال يعاني من التّشردم الذي انتقل من بنيات المجتمع الاستهلاكية إلى براءة البحث الفكري والأدبي والنّقدي، ذلك أن باحثين أو فوكو أو لوفوف، كانوا يشتغلون ضمن نسق علمي متجاوز ومتساند، أي أن الجهد المعرفي كان مسلّطا على بؤرة بحثية داخل نسق عام يجمع عمل العديد من الباحثين، وبالتالي فالرّؤية المدرسية كانت الموجه الأساس والفاعل لعجلة البحث، وهو ما ينقص الجهد العلمي العربي، أي البحث داخل النسق المدرسي، بعيدا عن العمل الفردي المعزول، ولعلّ هذا هو مكنم الإخفاق في الوصول إلى نتائج عملية تتجلى مظاهرها في مكوّنات إجرائية ونظرية توفّر للباحث العربي عملية البحث من داخل الدّائرة الحضارية وبأدواتها المعرفية.

المتخيل السردي والتمثيل الثقافي في خطاب عبد الله إبراهيم النقدي

منير مهادي⁽¹⁾

لله:

ليس لمقال واحد أن يقول ما قضى صاحب "موسوعة السرد العربي" عبد الله إبراهيم زمنا طويلا ليقوله فيها، تأريخا للموروث الحكائي العربي قديما وحديثا، وصفا وتحسينا وتأويلا، لهذا لا يعدو أن يكون المقال في هذا الموضوع سوى محاولة لعرض الأطر العامة التي وقف عندها ناقدنا للتعرف على معالم هذا المشروع النقدي، إلى ذلك فإن مشروعه هذا يحتاج إلى دراسات كاملة وكتب مؤلفة حتى يأخذ بعضا من حقه، والذي أرى أنه لم يعطه بعد، لدرجة أننا لا نجد أي كتاب يُعرف به وبآرائه - على حد علمي وإطلاعي - ولا يمكنني أن أفسر هذا الأمر، لكن الذي أحرص على تسجيله هاهنا، هو أن أمة لا تعني بمفكرها وعلمائها لا يمكنها أن ترقى أبدا، لأنهم هم حملة لواء الفكر ومحاولوه، وهم حلقة الوصل بين ماضيها وحاضرها ومستقبلها، بالإضافة إلى أنهم صانعوا التاريخ - تكملة وتحويرا - وهذا من خلال ما تخطه عقولهم من أفكار وآراء، تحتاج منا لأن نحاورها نقدا وإضافة حتى يحدث تراكم المعرفة وانتشارها، ويبرز أثرها في واقعنا وحياتنا.

يعد ميدان السرد رحبا لمطارحات النقاد والباحثين، بما يقوم عليه من أساس فني وما يسكن بين طبقاته من أنساق مضمرة لا يتم البوح فيها إلا عبر محاولة المكاشفة العلنية والسرية ممثلة في القراءة والتأويل، بما هما فعاليتان تحققان الاتصال بالعالم السردي/عالم النص وتخطان فيه ما كان محجوا، وتملآن ما بدا خلو.

(1) باحث من الجزائر.

هكذا يكون العبور إلى ذلك العالم عبورا لمسالك وعرة بسبب تعدّد تضاريس النص وتنوّع سياقاته التي تُخلّق فيها، فتُنبئ البداية/التلقي عن شكل النهاية/التأويل لتفتح الأخيرة طريقا جديدا لبداية مغايرة وهكذا، وهو ما يُفسح المكان لرؤى مختلفة وفُهوم متميزة، وإذا بالكون السردي يغدو واسعا، صعب الإدراك، بله مستحيلا مادام لا يستطيع أي فعل أو فعالية نقدية أن يقبض عليه/على معناه.

سأحاور في هذه الصفحات بعض ما سطره عقل ناقد عربي معروف باشتغاله بميدان السرد العربي قديمه وحديثه، حتى إنه أضحى أحد أبرز المهتمين بهذا الحقل، ألا وهو الناقد العراقي عبد الله إبراهيم، الذي كرّس ربع قرن تقريبا لتقديم منظور نقدي صارم للسردية العربية في أزمنتها المختلفة وذلك من خلال إبراز بنياتها وخصائصها، والسياقات والمحاضن الثقافية والفكرية التي كانت وراء تبلورها واستقامة عودها، وكل هذا ضمن رؤية كلية وشاملة تعي جيدا ضرورة امتلاك شبكة غنية من صميم الكشوفات النقدية الحديثة -مناهج وإجراءات ومفاهيم - حتى يتحقق الفهم ويتم الكشف النقدي.

1 - الظاهرة الأدبية ومبدأ المطابقة:

يولد النص متزامنا مع ميلادين آخرين: المؤلف والقارئ، وتصنع الظاهرة الأدبية نفسها حينما تشترك ذوات كثيرة في تشكيلها، فتغدو بذلك مجالاً للإبداع ومسرحاً للنقد والتفكير، وهناك فقط يمكن القول بأن هذه الظاهرة الأدبية أو تلك قد أكملت شروط الوجود الديناميكي فيها بما تحدّثه من أثر في الأشياء المحيطة بها، وبما تستقبله من تشخيص وتمحيص، وحذف وإضافة في بنياتها وميزاتها.

إن الظاهرة الأدبية - وإن طبعها العموم والاشتراك - إلا أن هذا لا ينفي عنها خصوصيتها سواء من حيث طبيعتها أم سياقاتها الثقافية الحاضنة لها، لأجل هذا تعددت الظواهر الأدبية وتنوعت، للدرجة تند عن الحصر، ويرجع السبب الرئيس في هذا الاختلاف، إلى اختلاف الإنسان -مبدعا ومتلقيا- وتنوع بيئاته، مما ينفي تماما أن تكون أي ظاهرة أدبية متماثلة في كل شيء مع ظاهرة أدبية أخرى حتى وإن كانت تسميتها واحدة.

وهذا هو عين ما انتهت إليه أطروحات نقدية كثيرة، لعل من أهمها ما قرره عبد الله إبراهيم، حيث اعتبر أن ما يفعله بعض الدارسين العرب من ردّ لبعض الأنواع الأدبية كالرواية والمسرح والملحمة إلى الآخر هو دليل قاطع على تدخل المنظور الغربي ل توجيه مقاييس تعريف الأدب وتحديد نوعه، ليس هذا فقط بل وامتثال النقد العربي الحديث لهذه الموجهات أيضاً ولعل هذا هو المشكل العويص الذي تحب مناقشته وحله لأن فحصاً له "سيكشف معضلة مكيئة تستوطن نسيجها الداخلي (أي الثقافة العربية الحديثة) ألا وهي "مماثلة" الثقافة الغربية، من جانب، و"مطابقة" تصورات الثقافة الدينية الموروثة، بطابعها السحالي وليس العقلي - الثقافي، من جانب آخر... (1)

تغلب هذه الإشكالية/المماثلة بما هي محاولات للتطابق الكلي مع ما يقدمه الفهم الغربي في مختلف مظهراته أهم عائق يقف أمام الذات لتحقيق استقلاليتها وتميزها، وهذا مشكل مكين لا في صلب فهم الأدب العربي وتصنيفه، بل هو حاضر بقوة في صميم الثقافة العربية الحديثة ككل، لأنها سمحت للآخر أن يتغلغل في أعماقها دون أي غريبة لما يجعله أو محاسبة له، ما جعلها تفتح انفتاحاً لا مشروطاً عليه، فأوقعها هذا في مطبات كثيرة، من أبرزها اعتبار كل فن أو علم حديثين قادمين من عند الغرب بالضرورة، وكأنه لا حظ لهذه الذات أن تبدع ولا أن تأخذ حقها من الوجود وفيه.

وبناء على هذا، يدعو الناقد إلى ضرورة التخلص من كل مظاهر المطابقة مع الآخر، وممارسة حق النقد، بما هو خير سبيل للخروج بالذات مما تمور به من تبعية وهوان، فما أفادها أن تُقلد الغرب، وما كان لها التراث ملجأً آمناً، خاصة بالطريقة التي تعاملت بها معه، من خلال نظرتها المفرطة في تقديسه، للدرجة أصبحت لا ترى فيه إلا الصلاح، ولا تسمع - لانغلاقها عليه - نداء الحاضر الذي تحيا فيه، فكانت في الحالتين بعيدة عن وجودها وزمانها.

ووصفاً لهذا الوضع يذكر عبد الله أنه "حيثما اتجهت تلك النظرة في حقول التفكير المتعددة لا نجد أمامها - على مستوى الرؤى والمناهج والمفاهيم - سوى

(1) عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزية الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2004، ص 7.

ضروب من "التماثل" و "التطابق" مع ثقافات استعيرت من مرجعيات مختلفة مكانيا وزمانيا، مرجعيات فرضت حضورها وهيمنتها في المعطى الثقافي الحديث مباشرة...» (1)

على الرغم من صحة هذا التوصيف، في كثير من مناحيه إلا أن هذا لا يمنع أن نخفف من وطأة هذا التعميم الذي يجعله الناقد صفة لازمة لكل ما هو متعلق بهذه الذات: اجتماعيا وثقافيا واقتصاديا وأديبا، وكأني بهذه الذات التي انصفت بالإبداع من قبل، قد جف ينبوع الحياة فيها فأضحت تعيش عالة على حياة الآخر، وهذه رؤية يطبعها التشاؤم واليأس، لأننا لا نعدم أن نجد بعض مظاهر الاستقلالية على صعيد العديد المستويات، وإن كان الإشكال الذي يكتنفها هو المنظور الذي تُرى به، أو التصنيف الذي تُوضع فيه، والدليل نلمحه فيما يقوله الناقد نفسه في ميدان النقد والأدب من أن على الباحث - أيّ باحث - أن يفتح على التجارب الأدبية المختلفة في العالم، ويعيد لها الاعتبار الذي تستحقه فأشكال التعبير السردية كثيرة، ويصعب حصرها في قواعد ثابتة كما كانت تسعى نظرية الأنواع الأدبية التقليدية".

ومادام الحال ذلك، فإن المطابقة هنا ليست أمرا حتميا على الذات أن تتصف به، بل هي صفة لحقت بها بسبب تراكم ظروف معينة جعلتها رهينة هذا الامتثال للآخر، فإذا ما انتفت هذه الظروف وتغير الوضع قد تخرج هذه الذات إلى رحاب الاختلاف والتميز، ويمكنها إذاً أن تطرح أسئلتها الخاصة كما كان لها أن تطرحها من قبل.

إن الوعي بالظاهرة الأدبية يجب أن يتم خارج دائرة ثقافة المطابقة بنوعيتها: للتراث وللحدثة، لأن الأصل في انوجاد الأشياء هو اختلافها، قد تشابه في بعض الخصائص لا بأس في ذلك، ولكن أن يكون لزاما عليها هذا التماثل الذي سيغدو امتثالا، فهذا مالا يجد موضع قبول - واقعا ومنطقا - لأن الأدب كمثل على هذا الأمر، ظاهرة إنسانية لكنها ليست متطابقة لدى جميع بني البشر، وما قد يُعد شعرا في بيئة ما، قد لا يعد كذلك في بيئة أخرى، وإن سعت نظرية الأنواع الأدبية في صورتها التقليدية لأن تُقنن تلك الأنواع بما يمنع من تداخلها ويحفظ استقلاليتها، فإن الأدب أثبت - في كثير من المواقف - أنه أكبر من أن يُحصر في قواعد ثابتة، وإن تم

(1) المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

وضبط، فإن تلك الضوابط ستختلف عن ضوابط النوع نفسه في مكان آخر، وهذا هو ما يمنح الأدب تميزه وحرية.

2- بنية الموروث الحكائي العربي القديم:

إن استعادة الكلام حول السرد العربي القديم لا يدخل في باب الترف الفكري بل هو من صميم هذا الفكر الذي يُنشد المراجعة النقدية والحوار الفعال مع جزء هام من أجزاء الثقافة العربية الإسلامية، لأنه لا مناص لنا إذا أردنا أن نُؤسس للمستقبل من أن نناوش الماضي، بما هو تراث حالّ فينا، سيسهم نقده حتماً في إضاءة حاضرنا ومدة الجسور نحو مستقبلنا.

وليس السرد في هذا المقام سوى جانب من جوانب الإبداع العربي، ولعله يكون - من جهة أخرى - مصدراً معرفياً مادام متعلقاً في الأساس بهذه الذات التي يتماهى فيها الاجتماعي والعلمي والنفسي والثقافي، فتنتج هذا الكلّ في تعدّده، عبر نصوص أدبية ومعرفية متنوعة، فيكون لزاماً على من يروم الاقتراب من هذه الذات أن يمر من خلال ما أنتج من نصوص حتى يستطيع الولوج إلى أغوارها. وإن كان الشعر العربي القديم قد حظي باحتفاء النقاد قديماً وحديثاً فإن الموروث الحكائي العربي ظلّ حبيس الأدراج وعفت على جزء كبير منه أيادي الزمن، فضع وأُتلف، وبقي ما حفظته لنا الذاكرة الشعبية أو ما قيّده التدوين فقط.

وبعد كتاب ناقدنا "السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي" من أهم ما كُتب حول هذا الموضوع، بخاصة وأنه ركّز نقاشه حول الأنظمة السردية الكبرى التي تُدوّن في القديم "الخرافة، السيرة، المقامة" بما هي مظاهر تعبيرية تكونت في داخل الثقافة العربية الإسلامية فوجّهتها وجهة خاصة وصاغت أنظمتها، محاولاً إبراز سردية هذا السرد عن طريق أبنيتها الداخلية، والغاية من كل هذا هي تحديد طبيعة هذه السردية العربية لتبيّن ملامح اختلافها عن السردية غير العربية، وذلك بسبب خصوصياتها والحساسية التي تغلفها، حتى إنه لم يجرؤ كثير من الدارسين على الاقتراب منها لأسباب "ثقافية دينية"، وفي مقدمتها النظرة الدونية إليه (أي السرد العربي القديم) بوصفه أدباً لم يستكمل شروط الفصاحة المدرسية التي استقامت في القرون المتأخرة... (بالإضافة إلى) العلاقات المتشابكة بين نشأة المرويات

السردية القديمة ونشأة علوم الدين والأخبار والتاريخ وقصص الأنبياء والإسرائيليات⁽¹⁾.

وإذا كان مصطلح السردية Narratology دالا على العلم الذي يحلل الممارسات السردية، فإن عنوان الكتاب بالسردية العربية يخلق إشكالا في التلقي لدى القارئ، لأن العرب لم يؤسسوا أو على الأقل لم يسهموا في بلورة هذا المجال النقدي ومنه فإن استعمالها هنا يقصد به أمرين اثنين: أولهما هو دلالتها على سردية السرد العربي القديم وثانيهما أنه قصد بها "ممارسة سردية عربية" من قبل ناقد عربي على نص عربي، لأن هذا النوع من النقد لم يعرفه الدارسون العرب إلا في ثمانينيات القرن العشرين، فالناقد يحاول توظيف كشوفات هذا الميدان النقدي في التعرف والتعريف بالظاهرة السردية العربية.

إلى ذلك، لم يكن هذا البحث يهدف بمصطلح "السردية العربية" إلى "مقصد عرقي، إنما هدف إلى الوقوف على المرويات السردية التي تكونت، أغراضا وبُنى، ضمن الثقافة التي أنتجتها اللغة العربية، والذي كان التفكير والتعبير فيها، يترتب بتوجيه من الخصائص الأسلوبية والتركيبية والدلالية لتلك اللغة"⁽²⁾.

هذا التأثير من طرف اللغة، وبسبب من قداستها لارتباطها المباشر بالدين الإسلامي وقيامها الكلي على المشافهة، كل هذا طبع السرد بطابعه الخاص، فجعله يرتبط بمبدأ الإسناد الموجد في رواية الحديث النبوي الشريف، كما أنه وصمه بالشفافية، وهذا ما يؤكد على أنّ المرويات السردية في مجملها كانت لصيقة بالفهم الديني للغة بما هي نص/إبداع لا بد أن يخدم الدين الإسلامي أو أنه سيتعرض للنقض والتهميش، بالإضافة إلى ما قبل، فإن عامل التدوين كان له أبلغ الأثر في ضبط شكل وخصائص السرد العربي القديم، فهو الذي قام "بتثبيت آخر صورة بلغها المروي، الأمر الذي يؤكد قضية تاريخية مهمة، وهي أن المدونات السردية، لا تمثل سوى المرحلة الأخيرة التي كان عليها المروي قبل تدوينه"⁽³⁾.

(1) عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بنية الموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000، ص 5.

(2) المصدر نفسه، ص 14.

(3) عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص 24.

يلزم من هذا أن المرويات السردية العربية التي نعرفها اليوم ما هي إلا الصورة النهائية لها، ليس كما تشكّلت بذاتها، بل كما أُريد لها أن تكون، لذلك فعامل التدوين كان حاسما في تشكيلها ولكنه هو الآخر كان خاضعا للمنظور السائد في تلك الفترة وهو المنظور الديني الذي يجعل من موافقة الإبداع/شعرا ونشرا، لما جاء به الدين الإسلامي شرطا قريبا لبقائه من عدمه، وإن لم نَعَدِّم اهتماما بالجانب الجمالي الفني داخل تلك الإبداعات من قِبَل هذا المنظور من حين لآخر.

إن الشفوية والإسناد والتدوين هي الموجهات الخارجية التي عملت على تأطير بنية المرويات السردية، وبناء عليها حاول عبد الله إبراهيم أن يتبع -تاريخيا- تشكّل الأنواع القصصية الرئيسة كالخرافة والسيرة والمقامة، مع الكشف عن مكونات البنية السردية لهذه الأنواع، وقد "تُوجّ التحليل بكشف مستويات التماثل بين بنية الموجهات الخارجية وبنية السرد، بما يؤكد أن الاتصال قائم بينهما، على نحو تمثيلي، في أشد الركائز أهمية، وهو: الإرسال السردى بأركانه من راو ومروي ومروي له"⁽¹⁾ وهذه الأركان الثلاثة الأخيرة - خاصة الأول والثاني - هي نفسها الأسس التي نخض عليها مبدأ الشفوية والإسناد، بالإضافة إلى التدوين الذي سجّل فقط ما كان متداولاً شفاهة.

ولما كان الحال كذلك، فإن من أهم ما اتّصف به السرد العربي هو "غياب العلاقة المباشرة بين الراوي والمروي"⁽²⁾، ممّا أدى إلى ظهور: "الراوي المفارق لمرويّه" الذي يعد سمة بارزة من سمات المرويات السردية العربية، فإليه تعزى مهمة تشكيل البنى السردية فيها"⁽³⁾.

وهذا معناه أن الراوي يؤدي مهمة إخبارية تكميلية، لأن المروي مستقل بذاته، ولا يحتاج في وجوده إلى راو، إلا من ناحية النقل الأمين لمضمونه، إلى ذلك فإن الراوي يعمل على تنسيق أجزاء المروي وتنظيم مادته، مشكّلا بنيته الخاصة. إن ما بحثه عبد الله إبراهيم في كتابه "السردية العربية" إنما هو مطية لازمة للعبور إلى السردية العربية الحديثة حتى يمكن ردها أو رد بعض مظاهرها إلى أصولها القديمة، وإذا ما تم له ذلك تمكّن من الحديث عن متخيل سردي عربي أصيل له مقوماته

(1) المصدر نفسه، ص 13.

(2) المصدر نفسه، ص 244.

(3) المصدر نفسه، ص 5.

وعناصره المميّزة له عن غيره من السرود في العوالم الأخرى، وفق نظرة شمولية تنظر إلى السرد العربي في كُليته وفي انتظام بنيته.

3 - السرد العربي الحديث: إعادة تفسير

إن المتأمل في تاريخ السرد العربي في الفترة الحديثة والظروف والسياقات الثقافية التي لفت هذا التاريخ وهذا التشكّل سيلاحظ ما اكتنفها من غموض وضبابية، خاصة بالنظر إلى ما طبع هذه الفترة من أحداث اجتماعية وسياسية داخل الأوساط العربية ولعل أهم مظهر من هذه المظاهر: الاستعمار الغربي والعلاقات المتوترة بين عالم الشرق وعالم الغرب والتي تجلّت على أكثر من صعيد.

وقد كان من أهم ما ميّز هذا العصر الحديث أيضاً، علاقات التأثير والتأثير القائمة بين ما يحدث في الساحة الواقعية: اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا وبين ما يوجد في الإبداعات الفنية، ولعل الرواية The Novel تكون من أكثر تلك الإبداعات تلازما مع الظروف الخارجية، وأقدرها على تمثيلها سرديا بما هي تعبير أدبي يعرض الوقائع والأفكار، على الرغم من أنها فن حديث العهد، فهي لا تتجاوز أربعة قرون، ولكنها في المقابل تطورت بشكل سريع ومذهل فتتوّعت أشكالها ومظاهرها، فصارت بذلك موضوعا يحتاج لاهتمام أكبر، وصفا وتحليلا وقراءة كما كان شأن الشعر العربي القاصم.

ويتمثل المبدأ النقدي الذي يصدر عنه عهد الله إبراهيم في أفكاره حول السرد والثقافة العربيتين في الفترة القديمة والحديثة في الإعلان عن "حاجة الثقافة العربية إلى قلب مكوّناتها، واستئناف النظر بخفاياها، والنقد الجاد للتناقضات الداخلية فيها، وتلك هي الأرضية الصلبة التي يقوم عليها رهان التحديث، الذي لا يمكن البدء به إلا عبر نقد الماضي ونقد الآخر على حد سواء، وفكرة النقد لا يراد بها التحريج والتخريب، إنما كشف الملامسات والمصادر المتصلة بالظواهر الثقافية بشكل عام، وتحرير التوترات الكامنة في عمق تصوراتنا عن المراحل التأسيسية من تاريخنا وثقافتنا، وهو مطلب لا يمكن الاقتراب إليه إلا عبر هذه الممارسة النقدية الجريئة التي تتخطى الخوف، وتفحص موضوعاتها بجحد وشمول"⁽¹⁾.

(1) المصدر السابق نفسه، ص 6-7.

هذه النزعة النقدية التي يتصف بها عمل الناقد هي صفة لصيقة بكل كتبه وآراءه، فهو يسعى لأن يوسّع دائرة النقد لتشمل كل ما له علاقة بالثقافة العربية قديماً وحديثاً، لأنّ الممارسة النقدية الجادة والحيادية هي الوسيلة الوحيدة القادرة على كشف تصوراتنا المغلوطة تجاه ذاتنا وغيرنا، وهذه دعوة صريحة لممارسة ما يسمى بالنقد الثقافي Cultural Criticism أو النقد المعرفي الذي يتجاوز النصوص الأدبية ليقارب - بالإضافة إلى هذه الأخيرة - نصوصاً أخرى ترتبط بالجوانب الاجتماعية والنفسية والسياسية، وذلك حتى يكون النقد شاملاً وكملياً، فتكشف عبره المصادرات التي تقع فيها الذات العربية الإسلامية وهي تواجه ماضيها وحاضرها وتتطلع إلى مستقبلها.

بالإضافة إلى هذه الرؤية الثقافية، هناك اتكاء على بعض أفكار استراتيجية التفكيك، بما هي محاولة لتحريك الثوابت التي تصلبت بمرور الزمن بسبب ظروف وسياقات متنوعة نتج عنها انغلاق على تلك الثوابت، بنيات وفهمها، ليس فقط من أجل تحريكها (أي الثوابت) والخروج عن دائرة الانغلاق، وإنما لكشف اللبنة القلقة داخلها، ورد الظواهر إلى مسارها الصحيح، حتى يمكن فهم هذه الظواهر فهماً يوافق السياقات الحاضرة لها مما يسمح بالتوغل في المناطق المعتمنة والغامضة وحتى المتعلقة داخل الذات العربية الإسلامية، لذلك يقوم عبد الله إبراهيم بتفكيك الخطاب الاستعماري الذي كان سبباً رئيساً في توجيه الفهم العربي لتاريخه الحديث، ووعيه بأساليب نهضته، حيث حُمِلت حملة "نابليون بونابارت" على مصر (1798 - 1801) أكثر مما تحتمل، فجُعِلت حاملة وناقلة للحضارة الغربية إلى البلاد العربية، فقُبِد كل حراك ثقافي فيها بعد ذاك بهذه الحملة، ما جعلها حملة مباركة لدى كثير من الناس وحتى من المثقفين أنفسهم.

إن المراجعة النقدية لمختلف الظروف والملايسات التي تشكل في إطارها السرد الحديث تأتي في سياق التأكيد على عدم الاستسلام لما بعد مسلمة وبيدييات، وفي كما أنها رد على المقاربات الخطية التاريخية التي عرفها تاريخ الاهتمام بالسرد، وفي سياق محاولته لإعادة تفسير نشأته يؤكد الناقد على أنه لا يمكن: "تجاهل التراث السردي النظري في العالم ولا يمكن إغفال قضية الأنواع الأدبية والأهم من كل ذلك لا يمكن تخطي الحراك الثقافي في القرن التاسع عشر، ولا يجوز أن يهمل أمر المؤثر

الغربي، وفحصه بدقة للتحقق من مدى تأثيره في نشأتها بما في ذلك المؤثرات الثقافية العامة والخاصة، وفي مقدمتها قضية التعريب...»⁽¹⁾.

يلخص هذا القول ما قام به الناقد حتى يتجنب مزالق التفسير الخاطي والمتسرع في إصدار الأحكام، وهذا ما ينبئ عن جهد كبير كان قد تحشمه عبد الله إبراهيم ليفحص من جديد علاقات الإرسال والتلقي التي حكمت نشأة السرد العربي الحديث، وكان تركيزه الشديد منصبا على "الرواية" لأنها - حسب - الشكل الأدبي الأقدر على تمثيل عصرنا وما يمور به من أحداث وتحولات مختلفة.

إن الرواية هي "أكثر نظم التمثيل اللغوية قدرة في العالم الحديث من حيث إمكاناتها في إعادة تشكيل المرجعيات الواقعية والثقافية وإدراجها في السياقات النصية، ومن حيث إمكاناتها في خلق عوالم متخيلة توهم المتلقي بأنها نظيرة العوالم الحقيقية، ولكنها تقوم دائما بتمزيقها وإعادة تركيبها بما يوافق حاجاتها الفنية، دون أن تتخلى، في الوقت نفسه، عن وظيفتها التمثيلية..."⁽²⁾.

يأخذ هذا الفهم للظاهرة الروائية قيمته داخل خطاب الناقد من زاوية أنه يقوم على رؤية شمولية للفعالية الأدبية، تراعي التفاعل المتبادل بين العوالم النصية والعوالم الحقيقية، لتصبح "وظيفة التمثيل" أبرز علامة للرواية بوصفها نصا متعددًا يخزن بداخله الأدب والثقافة، ولكن مثل هذا الطرح - رغم فعاليته - يبنى على أساس يحتاج إلى مراجعة فاحصة لأنه ليس مسلحة في منأى عن المناقشة، وهو أساس يتعلق بطبيعة الرواية العربية وعلاقتها بالمجتمع العربي. فالرواية العربية ارتبطت بالظروف والسياقات الثقافية ارتباطا مباشرا، وما تزال، كما أنها وظفت من لدنه توظيفا واعيا بمقاصده، وذلك من خلال تمثيلها للعلاقة الرغوية مع الآخر الشرق، وعكسها لطموحاته الاستعمارية وتعبيرها عن واقع وأحلامه، أما الرواية العربية - وإن كان لها دورها المماثل أو المشابه لما قامت به الرواية في الغرب، خاصة في القرن التاسع عشر - فإنها لم تستطع أن تواصل مثل ذلك الدور بسبب ما مرت به من سقوط في أيدي المستعمر الغربي، وحتى العربي متمثلا في السلطة السياسية والأيدولوجية القاهرة

(1) عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2003، ص 8.

(2) المصدر نفسه، ص 50.

والمقيّدة لأحلام الشعب، بالإضافة إلى كل هذا، يجب أن ننتبه إلى أمر هام جداً، وهو ضرورة التعرف على مدى أثر الرواية وشيوعها، بعبارة أخرى التعرف على مدى اهتمام العرب - مثقفين وغير مثقفين - بها، حتى نقبل بالتعميم الذي يقول به عبد الله إبراهيم.

إن القول بأن الرواية العربية اليوم تصوغ الوعي العربي كاملاً بواسطة وظيفة التمثيل، وتجعله يشكل صورته وصورة غيره، فيه نوع من المبالغة، بخاصة حينما نعلم أن نسبة المشتغلين بالرواية - نقداً وتحليلاً وقراءة - قليل، وهذا راجع لأسباب كثيرة ومتنوعة، موضوعية وغير موضوعية، فالظروف الاجتماعية والاقتصادية متدنية كثيراً، ودور النشر/الطباعة قليلة، وعلى الأغلب غير مؤهلة، ضف إلى ذلك انتشار الأمية في أوساط عديدة، دون أن ننسى المنافسة القوية للفنون الأخرى كالموسيقى والسينما والفنون التشكيلية... وفوق كل هذا لنسأل مثلاً عن مدى أثر الرواية بالمقارنة مع الأثر الكبير الذي كان للمرويات السردية القديمة؟...

يبقى وضع الرواية ودورها كما طرحه الناقد - على الرغم من ذلك - غير متبدّل ولا متغير في عمقه وقوة برهانه إلا من زاوية التعميم، لهذا أقول بأن الرواية تصوغ وتمثل ثقافياً وعي فئة من فئات المجتمع العربي فقط، لأنه لا يمكن لنوع أدبي واحد تقلص تمثيل كلي لأحلام وآمال الإنسان العربي، بما يفضي إلى الإعلان عن حاجتنا لدراسات نقدية مماثلة تقارب الأنواع الأدبية الأخرى من زاوية ثقافية، حتى تكون الرؤية متعددة ومتكاملة. لكن ما ينبغي ذكره في هذا المقام هو أن جهد الناقد كان بارزاً من خلال محاولة إعادة تفسير نشأة السرد العربي الحديث متمثلاً في "الرواية" وصلاتها بالموروث السردى العربي القديم، مفتلياً أن تكون رواية "زينت" لـ "محمد حسين هيكل" الصادرة سنة "1913م" هي أول رواية عربية في العصر الحديث لأنها مسبوقة بـ 360 رواية قبل عام "1914م"، لذلك يؤكد على الصلة الكبيرة بين الرواية العربية وذلك الموروث السردى القديم، الذي كشف الناقد عن أبعثه من قبل، ويكشف عن مظاهر تفككها هنا، ليصف لحظة التحول التي نقلته إلى الشكل السردى الجديد "الرواية".

4 - السرد وفكرة التمثيل الثقافي:

سينصبّ الاهتمام هنا على نقطة هامة جداً ألا وهي علاقة السرد بفكرة التمثيل الثقافي، هذه الفكرة التي تُعدّ من بين أهم القضايا في النقد المعاصر، ولا بد من الإشارة أولاً إلى أنّ السرد المقصود هنا لا يتعلّق فقط بما هو شائع عن هذه التسمية، وهو المرويات الأدبية القديمة والحديثة، مثل سيرة الأميرة ذات الهمة، وسيرة سيف بن ذي يزن وكليّة ودمنة، والرواية والقصة... وغيرها، وإنّما يُقصدُ بالسرد كلُّ خطاب يُقدّم لنا حكاية خاصّة عن ظاهرة أو قضية مخصوصة "فالسردُ عموماً هو الخطاب المتّسع لحركة الإمبراطورية، سعيها الحثيث والمتّصل والمتسلسل والمنطقي، وكذا الواسع لاحتواء الآخرين وامتلاكهم، وكلّ هذا لا يتحقّق في القصيدة، فيكون السرد المتّسع والمتنامي باستمرار، هو الإفصاح الأوسع لا عن طموحات المدن الكبرى وفئاتها البرجوازية فقط... وإنّما يُمكن أن يحتضن المشروع الإمبراطوري [المحلّي]، ذلك المشروع الذي لا بد أن ينبني على أساس اضطراع القوى والثقافات" (1).

إن التحليلات السردية المختلفة لا تتضمّن السرد الإبداعي فقط، بل تتضمّن أدب الرحلة والتاريخ والخطابات الفلسفية والفكرية... وغيرها، هذا ما يجعل مثل هذه السرديات تأخذ أهميّة أكبر لأنّها تؤدي دوراً فاعلاً في صوغ العلاقة التي تربط الذات بالآخر، كما أنّها هي المسؤولة عن الصور المشكّلة لكلّ منهما، بالإضافة إلى العلاقة الحميمة التي تجمعها بظاهرة المركزية.

لم يكن للسرد في يوم من الأيام ضوابط وحدود صارمة وواضحة تُكبّل حركته وتنقص فعاليته، وحتى اليوم - رغم كل القواعد والقوانين التي وُضعت للسرد - تبقى سلطته مكينة ودوره فاعلاً في رسم الصور وتجسيد المتخيّل. إنّ السرد حقّاً "فعل" لا حدود له، يتّسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان... [و] يرتبط السرد بأيّ نظام لساني أو غير لساني، وتختلف تحليّاته باختلاف النظام الذي استعمل فيه. قدّم لنا العرب منذ أقدم العصور

(1) محمد جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي، الكتابة العربية في عالم متغير، واقعها، سياقاتها وإنشائها الشعرية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2005. ص 71، 72.

شكلاً وأنواعاً سرديةً متعدّدة، وتضمّن السرد الخطاب اليومي والشعر ومختلف
خطابات التي أنتجوها" (1).

يستند هذا الرأي إلى رؤية شاملة للسرد تجمع فيه بين ما هو أدبي وغير أدبي،
ويتحلّى ذلك السرد في صورة معيّنة، من خلال التوظيف والاستخدام داخل حقل
بمعينة، لذلك تتحدد قيمته من خلال هذا الاستخدام أو ذاك.

كما أنّ التمرّك الديني - حسب الناقد - لم يترك مكاناً "للخطاب السردى
الذي كان يعنى بالمغيّب من الوعي الاجتماعي، وأعني به القصص الشعبي والخرافي،
ذلك لأنّه يتشكل بصورة عامة، في منأى عن هيمنة تلك المركزية، ويعنى بأحلام
العامة" (2)، معنى هذا أنّ الخطاب السردى تعرّض إلى الكثير من التحوير والتغيير،
وكذا الإقصاء، ليس انطلاقاً من خصائصه هو، بل انطلاقاً من خصائص خارجية عنه
استُمدّت أغلبها من الفهم الخاص للخطاب الديني.

لأجل هذا ألفينا سعيد يقطين يدعو إلى "الاهتمام بـ"السرد العربي" القديم
والبحث فيه من منظور جديد، وبتفاعل جديد، ببناء وخلاق، [لأنّه] من مستلزمات
الوعي الجديد بالتراث الأدبي والفكري بوجه عام، لأنّه الأكثر تمثيلاً لذاكرتنا وهويّتنا
ومخيّلتنا، لارتباطه ارتباطاً وثيقاً بـ"اليومي" المعيش والممتد إلى الآن، وبـ"التاريخي"
الموغل في الزمنين الثقافى والواقعي" (3).

تؤكد هذه الدعوة، مرة أخرى، الأهمية الكبيرة التي يشغلها السرد بالنسبة
للحضارات والأمم التي تحتم بدراسة تراثها - وليس التفوق حولها - والبحث فيه عن
أحلامها وطموحاتها وكذا متخيّلها عن ذاتها وعن غيرها من أجل تحقيق مزيد من
الوعي بالذات وبما ترنو إليه.

ومادامت هناك مستويات متعددة للتعبير؛ مثل التعبير المباشر والتعبير غير
المباشر، كان لابد من تتبّع مثل هذه التعابير وبخاصّة التعبير الأدبي/المجازي منها لأنّ
"اللغة الأدبية لا تستعير مكوّنات الواقع الخارجى، إنّها تعبّر عن وعي ومعاني

(1) سعيد يقطين. الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافى العربى، المغرب
ط 1. 1997. ص 19.

(2) المرجع السابق نفسه. ص 240.

(3) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردى، رؤية للنشر والنوزيع. القاهرة، ط 1. 2006.
ص 269.

ومدلولات ونظم فكرية شاملة وتقوم بتحقيق عالم جديد من تعالق الدلالات اللغوية بعضها بعض ويقوم القارئ أو الناقد بكشف تلك العوالم الجديدة حال الانتهاء من قراءة النص، أو في أثناء عملية القراءة...⁽¹⁾.

تؤدي اللغة إذن دوراً بالغاً في تشكيل العوالم المتنوعة، والتي تختلف باختلاف المستوى التعبيري الموظف داخلها، فاللغة هي بيت الوجود كما يقول "هيدغر Heidegger" ولا يمكن التغاضي عن دورها الهام في حفظ الذاكرة والهوية الخاصة، غير أنها مع هذا مشتركة بين الأنا والآخر، إنَّ "اللغة لغتي بمقدار ما هي لغة الآخر، وهي تجسّد لي ولكينوني، وتجسّد موازٍ للآخر الذي يمكن أن يصل به نظره الآخري إلى درجة نفسي والغائي بواسطة ما جسّد كينوني نفسها، أي لغتي التي هي لغته بالمقدار نفسه"⁽²⁾.

من هنا جاء اهتمام الناقد عبد الله إبراهيم بخطاب السرد، من أجل البحث عما يجتبه ذلك الخطاب من مضامين وأسرار عميقة عن الذات والثقافة بصورة عامة، سواء كان ذلك عند الغرب، أم عند العرب، بُغية الكشف عن البنية الثقافية لـديهما، انطلاقاً من اللغة، وهذا تشابه إجرائي كبير جداً، إن لم نقل إنه نفسه، بين ما قام به فوكو من قبل في حفرياته وما يقوم به عبد الله إبراهيم هنا.

ينظر الناقد إلى السرد العربي على أنه إبداع استطاع أن يقدم صورة تمثيلية عن الذات وما كانت/وما هي ثمر به الآن من صراعات وتناقضات، حيث "لم يُنظر إلى السارد العربي، بوصفه ركناً معرفياً محضاً من أركان الثقافة العربية، إنما نُظِرَ إليه بوصفه مظهراً إبداعياً تمثيلاً، استجاب لمكونات تلك الثقافة، فتجلّت فيه على أنها مكونات خطافية، انزاحت إليه بسبب هيمنة موجهاتها الخارجية وبخاصة الشفاهية والإسناد، فالسرد العربي خلفية تتمرأى فيها تلك الموجهات، وهو يقوم بتمثيل "Representation" خطابي لها، وليس عكسها "Reflection" بصورة آلية"⁽³⁾.

(1) عبد الله إبراهيم، المتخيل السرد، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990. ص 8، 9.

(2) صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 2003. ص 49.

(3) عبد الله إبراهيم، السردية العربية. ص 13.

لا يُعتبر الناقد أول من تحدّث عن فكرة "التمثيل"، فقد تحدّث عنها قبله، العديد من النقاد والدارسين أمثال: إدوارد سعيد مثلاً الذي جاء "بُعْدِيَّةُ الأَدَبِيَّةِ" وطالب بقراءة متقصّية لمفهوم (التصوير) أو (العرض) الذي قامت عليه المنهجيات الوضعية والواقعية: فكل تصوير Representation يقوم على مبدأ ومفهوم ومنطلق غالب يتهيأ له امتلاك الحقيقة⁽¹⁾.

كما أنّ ميشال فوكو كان قد طرح فكرة التمثيل عَوَضَ نظريّة العلامة، التي قام بشرحها سوسيو بيرس، حيث إنّ العلامة لم تعد تُحْيَلُ على المرجع المباشر، وإنّما صارت تُحْيَلُ على الأفكار المتّصلة به، كما صار كل تعبير يُحْيَلُ على تعبير آخر وهكذا، وهذا ما دفع فوكو لأنّ يدرس علاقة الكلمات بالأشياء، فوجد أنّ الكلمات لا تُحْيَلُ على الشيء وإنّما تُحْيَلُ على معناه، وهذا ما جعل اللّغة تصبح أكثر التصاقاً بالخطاب.

هذا ويعرّف عبد الله إبراهيم التمثيل بقوله، إنّّه "الكيفية التي تقوم بها النصوص في إعادة إنتاج المرجعيات على وفق أنساقٍ متّصلة بشروط النوع الأدبي ومقتضيات الخصائص النصيّة، وليس امتثالاً لحقيقة المرجع، فالمرجع مجموعة أنساق ثقافية محمّلة بالمعاني الاجتماعية والنفسية والفكرية في عصر ما"⁽²⁾.

ولا نحتاج إلى كبير عناء، لنعرف التشابه الكبير بين معنى التمثيل كما طرحه فوكو والتمثيل كما عرّفه عبد الله إبراهيم، وهذا معناه أنّ هذا الأخير يستثمر الطرح الفوكوي في دلالة التمثيل ووظيفته، لِنُناقِشَ قضيّة هامّة جداً، ومطروحة بكثرة في الساحة الأدبية والنقدية العربية والغربية، وهي قضيّة قيام السرد بتمثيل ثقافي لمختلف القضايا الهامّة التي تشغل الذات والآخر معاً، لذلك ألفينا الناقد يؤكّد على أنّ "هذه الآلية [هي] التي وفرت اعتصاماً بالذات وتحصّناً وراء أسوارها المنيعَة وإقصاء للآخر وتشويه حالته الإنسانية، [بل] هي من نتائج ثقافة التمرّكز حول الذات داخل دار الإسلام، والتمرّكز نمطٌ من التفكير المترفع الذي ينغلق على الذات، ويحصر نفسه في منهج مُعَيَّنٍ يَنْحَسِبُ فيه ولا يُقَارِبُ الأشياء إلاّ عبر رؤيته ومقولاته"⁽³⁾.

(1) محسن حاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي، ص 176.

(2) عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص 51.

(3) عبد الله إبراهيم، المركزية الإسلامية، صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون

الوسط، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 2001، ص 7.

يبدو أنّ آلية التمثيل كان لها حضورٌ قويٌّ في زمن الحضارة العربية الإسلامية، كما أنّها لعبت دوراً هاماً في انغلاق الذات على ذاتها وإبعادها للآخر وتشويه صورته، ولا شك من أنّ هذه الآلية قد وجدت حضوراً قوياً قبل الحضارة العربية الإسلامية بكثير، زمن اليونان والرومان، وربما قبل ذلك، غير أنّها لم تُضبط مفهوماً ودلالةً إلا في الزمن الحديث.

ويمكن القول إنّ التمثيل لم يأخذ من قبلُ صفة "الثقافي" إلا بعد أن صار النص ظاهرةً ثقافيةً، تجاوزت حدود اللغة والإبداع، بل أصبح مظهرًا تتجلى فيه مختلف الأنساق الثقافية، من دينية واجتماعية وفكرية... وغيرها، وكان هذا خاصة بعد أن "انتهى" فإن ديك" إلى أنّ دراسة النص الأدبي بوصفه ظاهرةً ثقافيةً يُعتبر تنوُّجاً لدراسات سياقية تبدأ بالسياق التداولي، فالسياق المعرفي، ثم السياق الاجتماعي - النفسي وأخيراً السياق الاجتماعي - الثقافي، وربط كل دراسة سياقية بهدف له علاقةً بالنص الأدبي، تبدأ بالنص كفعل لغوي، ثم بعملية فهمه وتأثيره، وأخيراً تفاعلاته مع المؤسسة الاجتماعية⁽¹⁾.

فالتمثيل صار ثقافياً، بعد أن صار النص الأدبي ظاهرةً ثقافيةً، وما دام النص يحمل خليطاً من الأنساق الثقافية، كان لابدّ على "التمثيل" أن يُطوّر إمكاناته وخصائصه حتى يمكنه أن يَسعَ ذاك الانفتاح في دلالة النص الأدبي، ويأخذ التمثيل دلالةً سلبيةً، كونه اصطلاحاً تمايزاً واضحاً بين الذات والآخر، ممّا أدّى إلى إيجاد تراثٍ وتفاضلٍ بين الطرفين، ممّا زاد في حدة الصراع والإقصاء بينهما، لذلك طالب عبد الله إبراهيم بتحرر هذه الآلية: "التمثيل" من "التصورات المصيقة بها، وبخاصّة فكرتي المحاكاة الأرسطية والانعكاس الماركسية، ومادّها لتمثيل المرجعيات الثقافية بدلالاتها العامة، بما فيها العقائد والتواريخ والأساطير والعلاقات والقيم الاجتماعية، وكل النسيج المتشابك الذي يشكّل هويّات الأمم، فإنّها تصلح ليس في إضفاء قيمة رفيعة على السرديات وأنواعها، باعتبارها وثائق رمزية، تعبّر تخيلياً عن التطلّعات الكبرى للمجتمعات، وإنّما في إضاءة قضية نشأة الأنواع السردية وفي مقدّمتها الرواية التي تنسج، فيما نرى، ضمن "المرويات الكبرى"، التي تُسهم في صوغ تصوراتنا عن أنفسنا وعن غيرنا، عن ماضينا وعن حاضرنّا"⁽²⁾.

(1) عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005، ص 15.

(2) عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص 63.

ارتبط مصطلح المحاكاة بأرسطو، الذي منحه دلالة مغايرة لما كان معروفاً عليه مع أفلاطون، رافضاً اعتبار الشعر محاكاةً لمحاكاة، وبالتالي فهو تشوية وتزييف، مُعتبراً الشاعر أو الأديب ليس مجرد ناقلٍ حُرِّقٍ للمنقول، بل هو متصرف فيه، لأنه لا يُحاكي ما هو كائن وإنما يُحاكي ما ينبغي أن يكون، إلا أن أرسطو حصر مفهوم المحاكاة في الفنون فقط، وهذا ما ألقى بظلاله على فاعلية وشمولية هذا المفهوم، أما الانعكاس الماركسي فيرى بأن الأدب انعكاسٌ لواقع ما، مستنداً في ذلك إلى الفلسفة الواقعية الماديّة، التي تقول بأسبقية الوجود الاجتماعي على وجود الوعي، وبالتالي فالواقع هو الذي يُحدّد الشكل الأدبي، وهذا ما أدّى بها إلى احتزال الأدب إلى مجرد صُورٍ عن الواقع تُغيّب عنها الدلالات الأخرى، الإبداعية والنفسية والاجتماعية... لأجل هذا وذاك، نادى عبد الله إبراهيم بتوسيع دلالة آلية التمثيل لتشمل "المرجعيات الثقافية" حتى تتمكن من استنباط التطلّعات والآمال الكبرى للشعوب، المتضمّنة في السرود بأنواعها، لأنّ هذه الأخيرة، وانطلاقاً من اشتباكها مع مرجعياتها التي نشأت في أحضانها، تقوم بعملية تمثيلٍ مكثّفٍ ورمزيٍّ، يُسهّم كثيراً في صوغ مواقفنا تجاه ذاتنا وغيرنا.

يقول الناقد عن هذا الأمر، إنّ "التمثيل لا يتحدّد بسطح النص السردي، إنّما يتخطاه إلى إعادة تشكيلٍ متنوّعةٍ وذاتٍ مستوياتٍ متعدّدةٍ، للعوالم والمرجعيات الثقافية (الاجتماعية، الأخلاقية، الدينية، السياسية والاقتصادية... الخ)، بما يمكن اعتبار إعادة تشكيل نصّه لها، يتم فيه تجاوز الوقائع والأحداث، إلى تمثيل دلالاتها العامّة، والعلامات الدالّة في تلك النصوص تتضافر من أجل خلق عوالم نصيّة مُتخيّلة، تُنَاطِرُ عبر عمليّة التمثيل التي بيّناها العوالم المرجعيّة وهذه قضية أساسية تُحدّد وظيفة التمثيل"⁽¹⁾.

ويضرب الناقد مثالاً عن التمثيل ودوره، من خلال النشر السردى المُتخيّل في العصر الجاهلي، هذا النشر "الذي كان يُعنى بالمُغيّب من الوعي الاجتماعي الذي كان يعترّ عن معتقدات ورؤى تشكّل في جملتها الباقية اللاشعورية للمجتمع الجاهلي"⁽²⁾.

(1) المصدر نفسه. ص 60.

(2) عبد الله إبراهيم. التلقي السياقات الثقافية. ص 92.

أما في الآداب الحديثة، فقد أصبح للتمثيل دورٌ قويٌّ وكثيفٌ داخل مرجعيات ثقافية متنوعة، حيث أصبحت الأحداث قائمةً على مبدأ الاحتمال وليس اليقين وتداخلت العلاقات بين الشخصوس، ومن بين الأنواع الأدبية الحديثة "الرواية"؛ التي استطاعت في فترة وجيزة أن تُحقّق حضوراً فاعلاً ومؤثراً جداً على مختلف الأصعدة، خاصةً في علاقتها بالتمثيل الثقافي، فهي تملك قدرة تمثيلية كبيرة للسياقات الثقافية التي نشأت فيها، كما أنّها تعيد صياغة تلك السياقات ممّا يُعطيها دوراً هاماً في الزمن الحديث.

وبسبب من تزايد الصّراع في الساحة الدولية، خاصةً بين الشرق والغرب، وجدت الرواية مجالاً خصباً لرسم صورةٍ عامّةٍ لمختلف جوانب ذلك الصّراع الذي ما فتئ يزداد حدّةً يوماً بعد يوم - قضية "الاستعمار" في العصر الحديث مثلاً - حيث نجد "أنّ تلازم الرواية والاستعمار في تمثيل المستعمرات والمستعمر، يأخذ شكلين: ففيما يخصّ الذات يُنتج التمثيل السردى في الرواية الغربية ذاتاً نقيّةً وحيويّةً وحيرةً، ومستقيمةً وفاعلةً، وبذلك يضحّ مجموعةً من المعاني الأخلاقية على كل الأفعال الخاصة بها... وفيما يخصّ الآخر يُنتج التمثيل السردى "آخر" يُشوّبه التوتّر، الالتباس والانفعال حيناً، والخمول والكسل والجهل والتوتّش وغياب الفاعلية حيناً آخر"⁽¹⁾.

وما دامت الرواية الغربية قد شكّلت هذه الصّورة المزدوجة عن ذاتها وعن الآخر، كان على الرواية العربية أن تُسهم بدورها في تشكيل الصورة المقابلة للدّفاع عن الذات، ممّا جعلها ترسم هي كذلك صورةً مزدوجةً عن ذاتها وعن الآخر، وبهذا توجّهت الرواية العربية المعاصرة "بشكل - بدا تلقائياً - إلى المواضيع الأكثر سخونةً وتوتّراً في المفاصل التي يتدبّ منها وعبرها ما يجعل الآخر آخر، وما من شك في أنّ كل سرد يعني بالضرورة سرداً للآخر..."⁽²⁾، ورسماً لصورته.

وبما أنّ للصّراع الدائر بين الأنا والآخر تاريخاً طويلاً، لاشك من أنّ التمثيل قد تمّ بمحاذاةٍ لذلك الصّراع، وكانت الصور المشكّلة في أغلبها صوراً نمطيةً، تنمّ عن عداوةٍ وكُرهٍ شديدين، وهذا ما جعل العلاقة بين السرد والمركزية وطيدة جداً لأنّ "الأمم

(1) المصدر نفسه. ص 70.

(2) صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 2003. ص 11.

تَسْجِ رَوَايَةٍ عَنْ مَاضِيهَا وَتَثْبِتُهَا فِي نَفُوسِ أَتْبَاعِهَا وَتُسَلِّمُ بِهَا، فَالْأَنْصُوصُ الْكَبِيرُ هِيَ
الرَّوَايَاتُ الَّتِي تَطَوَّرَتْ لِتَأْخُذَ طَائِعًا أَيْدِيُولُوجِيًّا وَلَوْ كَانَ هُنَاكَ فِكْرٌ نَقْدِيٌّ لَبَدَّدْنَا
الْمَرْوِيَّاتِ وَتَعَامَلْنَا مَعَ الْحَيَاةِ كَوَقَائِعٍ تَحْصُلُ دُونَ وَعُودٍ^(١).

يَبْدُو أَنَّ السَّرْدَ عِنْدَمَا يَرْتَبِطُ بِالتَّمَكُّزِ يَحِيدُ عَنِ الدُّورِ الْمَنُوطِ بِهِ، وَهُوَ تَمَثُّيلٌ
مُخْتَلَفٌ الْأَنْسَاقِ الثَّقَافِيَّةِ لِهَذِهِ الْبِلَادِ أَوْ تِلْكَ، وَبِالتَّالِيِ فَهُوَ يَنْقُلُ جُمْلَةً رَوَايَاتٍ رَمْزِيَّةً
تُرْفَعُ فِيهَا الذَّاتُ إِلَى مَصَافِّ الطُّهْرِ وَالنِّقَاءِ، وَيُنْزَلُ بِالْآخِرِ إِلَى أَحْطَى الْمَرَاتِبِ
وَالْهَوْنِ، وَبِسَبَبِ غِيَابِ الْفِكْرِ النَّقْدِيِّ فِي السَّاحَةِ الثَّقَافِيَّةِ صَارَ تَعَامَلُنَا مَعَ الْمَرْوِيَّاتِ
فَقَطْ، وَغَابَتْ الْحَيَاةُ عَنِ التَّفَكُّيرِ، بَلْ عُيِّتِ الْحَيَاةُ لِمَصَالِحِ الرِّوَايَاتِ الْمُتَخَيَّلَةِ، وَلَعَلَّ
الْخُطَابَ الْإِسْتِعْمَارِيَّ يَكُونُ وَاحِدًا مِنْ جُمْلَةِ تِلْكَ الرِّوَايَاتِ الَّتِي أَعْلَتْ شَأْنَ الذَّاتِ
وَأَقْصَتْ الْآخَرَ، حَيْثُ اسْتَطَاعَ ذَلِكَ الْخُطَابُ أَنْ يَرْسِّخَ "فِكْرَةً بَسِيطَةً وَاضِحَةً، وَهِيَ
أَنَّ التَّحْدِيثَ وَكُلَّ مَا يَتَّصِلُ بِهِ جَاءَ مَعَ الْحُضُورِ الْغَرْبِيِّ إِلَى الشَّرْقِ، فَسَادَتْ الرِّوَايَةُ
الْغَرْبِيَّةُ لِمَفْهُومِ التَّحْدِيثِ الَّذِي أَصْبَحَ مِنْذُ ذَلِكَ الْوَقْتِ يَتَحَدَّدُ فِي مُحَاكَاةِ أَشْكَالِ
الثَّقَافَةِ الْغَرْبِيَّةِ، بِمَا فِي ذَلِكَ الْأَشْكَالِ الْأَدْبِيَّةِ..."^(٢).

وَلَمَّا أَنَّ غَابَ عَنِ الثَّقَافَةِ الْعَرَبِيَّةِ الْحَدِيثَةُ الْمَنْظُورُ النَّقْدِيُّ لِلظُّوَاهِرِ، اسْتَطَاعَ
الْخُطَابُ السَّائِدُ أَنْ يَرْسِّخَ مَقُولَاتِهِ وَيَطْمَسَ الْكَثِيرَ مِنَ الْمَقُولَاتِ الْخَاصَّةِ بِالذَّاتِ،
وَيُوجِدَ بَدَائِلَ غَرْبِيَّةً تَنْهَضُ أَسَاسًا عَلَى مَا يَنْهَضُ عَلَيْهِ الْخُطَابُ الْإِسْتِعْمَارِيَّ نَفْسَهُ،
فَتَمَّ تَبَيُّنُ تِلْكَ الْمَقُولَاتِ بِحَرْفِيَّتِهَا، دُونَ أَيَّْةِ مُحَاوَلَةٍ لِعَرَبِيَّتِهَا وَكَشَفَ مُصَادَرَاتِهَا، هَذَا
وَيُوجِدُ التَّمَثُّيلَ لِلْآخِرِ أَيْضًا مَعَ "الْأَدَبِ الْفَرَنْسِيِّ فِي الْقَرْنِ التَّاسِعِ عَشَرَ وَغَيْرِهِ مِنْ
الْأَعْمَالِ الْفَنِّيَّةِ وَالْفِكْرِيَّةِ، وَالشَّرْقُ فِي هَذَا الْأَدَبِ هُوَ كَذَلِكَ شَرْقُ الْأَحْلَامِ، إِنَّهُ شَرْقُ
الْمُخَيَّلِ الْمُقَدَّرِ لَهُ أَنْ يُعِيدَ بِاسْتِمْرَارٍ إِنتَاجَ هَيْئَةِ الْآخِرِ عَيْنِهَا، إِنَّ (رَحْلَةً إِلَى الشَّرْقِ)،
وَهِيَ عِبَارَةٌ عَنْ اخْتِرَاعٍ مِنَ اخْتِرَاعِ الرُّومَنْطِيقِيِّينَ، تُحَدِّدُ فِضَاءً مُشَقَّرًا مِنَ الْقِرَاءَةِ/الْكِتَابَةِ
تُسَكِّنُ فِيهِ الْآخَرَ، إِنَّهَا سَفَرَةٌ مِثْلَى هَذِهِ الَّتِي تُرَسِّمُ مَسَارًا دَائِرِيًّا، فَتُعِيدُ دَائِمًا الْكَاتِبَ
الْمَسَافِرَ إِلَى نَقْطَةِ انْطِلَاقِهِ..."^(٣).

(١) خَزَعْل، حِوَارٌ مَعَ النَّاقدِ عَبْدِ اللَّهِ إِبْرَاهِيمَ... 03/2007www.alsharqiya.TV.com/12.

(٢) عَبْدِ اللَّهِ إِبْرَاهِيمَ. السَّرْدِيَّةُ الْعَرَبِيَّةُ الْحَدِيثَةُ. ص 11.

(٣) مِقَالٌ مِنْ أَمْرِ الْكِيَلَانِي، الْإِسْتِشْرَاقُ وَالْإِسْتِغْرَابُ، الْخِتِرَاعُ الْآخَرُ فِي خُطَابِ الْأَنْثُرُوبُولُوجِي،
مُضَمِّنٌ صُورَةَ الْآخِرِ الْعَرَبِيِّ نَاطِلًا وَمَنْظُورًا إِلَيْهِ أَعْمَالٌ مُلْتَقَى، مَرْكَزُ دَرَسَاتِ الْوَحْدَةِ الْعَرَبِيَّةِ،
الْمَغْرِبِ، ط 1999، ص 78.

وعلى خلفية هذا الانتفاص المتدرج للآخر في كُليته، برزت السردية الغربية المتعالية، والتي تجعل من الغرب مركز كل شيء في هذه الحياة، وكل ما عداها يأتي في الهامش، وإن أطل هذا الأخير برأسه قليلاً هُرعَ إلى احتوائه والسيطرة عليه بما يحفظ له الغرب الاستمرارية والتفوق، وفي الحقيقة، فإن "كل" اكتشاف للآخر إنما يتم عبر توسط التخيل والصورة والتمثيلات التي تُكوِّنُها الثقافة عن الآخر وهو ما يدَّعم القول بأنه ليس ثمة "اكتشاف" في حقيقة الأمر، فالذات تجد الآخر كما كانت تريد أن يكون، وإذا وجدتته على غير ما تريد أن يكون فإنها تجهد من أجل تحويله ليكون على الصورة التي رسمتها له وعلى الوضعية التي تريد أن يكون عليها، وعلى هذا فقد يكون اكتشاف الآخر نِقْمَةً على هذا الآخر المكتشف⁽¹⁾.

وبالرجوع إلى مختلف المدونات التي نقلت الصراع الحاصل بين الذات والآخر، استناداً إلى ما قدمه عبد الله إبراهيم ومحمد نور الدين أفاية حول مختلف الصور الوهمية والحقيقية، الواعية وغير الواعية، التي شكَّلتها الأنا للآخر أو العكس، يُمكن القول إنَّ الذات من خلال هذه الصور والمرويات - وفي إطار محاولة التمييز عن الطرف الآخر تجد نفسها مضطرةً إلى صوغ تلك الصور المشوَّهة والمُلتبسة لذلك الآخر، حتى تبقى على صفاء وطهرانية صورتها الموهومة وبالتالي يمكن القول إنَّ التمركز - في بعض الأحيان - قد يكون ضرورةً لا بد منها، أو هو حتمية لا مفرّ للذات منها، بخاصة في ظل ظروف وعقبات تحوّل بين الذات، وبين تحقيقها لطموحاتها وتطلُّعاتها المستقبلية، والأمر نفسه قد يصدق على الآخر لو تشكَّلت مركزيته في غير الظروف التي قامت عليها.

والظاهر - حسب نور الدين أفاية - أنَّ "بعض آليات التمييط في التراث السردى العربى، قد تشكَّلت في هذه الفترة الصِّراعية بالذات [العصر الوسيط]، على ما كان يميّز هذه العصور من هُلامية وتوزُّع وعمومية، وعلى ما كانت تُخترق من أبعاد عجائبية ومُتخيلة"⁽²⁾.

(1) مقال نادر كافظم، التخيل الثقافي بوصفه وسيطاً بين الأنا والعالم، دراسة في صورة الأَشْوَء في الثقافة العربية، مجلة محاور، مجلة النقد الأدبي والدراسات الثقافية، عدد خاص بالنقد الثقافي، المكتب المصري، عدد 1، 2004. ص 187، 188.

(2) محمد نور الدين أفاية، الغرب المتخيل، صور الآخر في الفكر العربى الإسلامى الوسيط، المركز الثقافى العربى، بيروت. ط 1، 2003. ص 313.

إنَّ هُلامية الصُّور هنا تكشف عن أمر هامٍّ جدًّا، وهو أنَّ تلك الصور ليست
كُنْها سلبية، وبالتالي فالسُّرد الذي يقوم بعملية التمثيل قد يحمل معه صُورًا إيجابية،
معنى أنَّها موضوعية، تعكس الحقائق كما حدثت دون تشويه، مثلما اتُّضح ذلك في
كثير من الصور التي شكَّلتها الأنا للآخر زمن القرون الوسطى.

ومن جهة أخرى، يمكن القول من خلال ما تقدّم، إنَّ الخطاب يأخذ أهمية
كبيرة في فهم مختلف التمثيلات الوهمية والصُّور الإقصائية التي يشكِّلها المتخيّل
نسردي، على طول المرحلة السردية العربية والغربية، كما تساعد دراسة الخطاب على
ضبط مُصادراتِهِ وخُرافاتِهِ التي أنتجها أثناء حوارهِ وتفاعله أو صدامه مع ذاته أو مع
الآخر، ومنه فـ "إنَّ القيمة الدرامية والعاطفية التي تُميّز أسلوب الخطاب تُحدّد في كثير
من الأحيان تحرُّكه الرّمزي، إذ الفترات المتوتّرة تخلق خطاباتها عن الهوية بإبراز إنْجراح
الذات وعذاباتها إذا ما تعرّضت لغزو أو حصارٍ أو تَدجين" (1).

وللإشارة فقط، لا بدّ من التأكيد ثانيةً من أنَّ عبد الله إبراهيم لم يكن هو
الداعي الأوّل لمثل هذا المنظور - النظر إلى الأدب باعتباره ظاهرة ثقافية - وكذا
اهتمامه بفكرة "التمثيل" وتوظيفها في إطار بحثه في المركزية، إلّا أنَّ المهمّة هنا، ليس
أوّل أو آخر من وظّف مبدئًا أو منهجًا معيّنًا، بل المهمّة هو طريقة التوظيف والنتائج
المستخلصة من ذلك التوظيف، ويظهر لنا بأنَّ الناقد استطاع أن يتمثّل جيّدًا ذلك
المبدأ: "التمثيل"، كما استطاع أن يصل من خلاله إلى نتائج جدّ هامة، خاصّةً فيما
يتعلّق بالسُّرد العربي القديم والحديث، وأيضًا في علاقة السرد بظاهرة التمركز، حيث
يحقّ لنا القول إنَّ "فكرة التمثيل" تُعبّر عن بين أهمّ الركائز التي تمخض عليها التمركز،
في سبيل تأصيل ذاته ومركزيّته في مقابل بوهيمية الآخر وتخلّفه، دون أن ننسى الدور
الإيجابي والكبير الذي من الممكن أن يقوم به هذا المبدأ، خاصّةً عند تعرّض الذات
للإقصاء والتهميش من طرف الآخر المتفوّق، أو تعرّض جزءٍ منها للإقصاء من طرف
جزئها المتفوّق مثلما حصل - وما يزال حاصلًا - مع ما يُسمّى اليوم "الثقافة
الشعبية" في مقابل "الثقافة العالميّة"، في عكس الآمال والطموحات التي تُختلج في
صدر الطرف المهمّش الذي هو أصلًا جزء من الذات.

(1) محمد نور الدين أفاية، المتخيّل والتواصل، مفارقات العرب والغرب، مركز دراسات الوحدة
العربية، بيروت، ط 1، 1993، ص 52.

إن الارتحال في عوالم خطاب نقدي عربي معاصر هو ارتحال مخوف بالمخاطر، لكونه يحتاج إلى عدة منهجية كبيرة بإمكانها أن تسير مختلف منحرجات ذلك الخطاب وتحولاته، لاسيما إذا كان متنوع المصادر والحمولات مثلما هو الحال مع الناقد عبد الله إبراهيم، الذي لا نرى مقالنا هذا قد لامس كل الأسس التي انبنى عليها خطابه وكشف عن كل ملامح مشروعه السردي-الثقافي، إلا بما سمح المكان والزمان، عرضا وتحليلا ومناقشة.

لذلك لن تكون هذه الأسطر سوى فاتحة لعمل نقدي أوسع وأكبر - في مستقبل الأيام - يخصص لجهود هذا الناقد المتميز، الذي استطاع أن:

- يؤسس لخطاب نقدي عربي يعي خصوصياته جيدا، ويسعى لتفعيل وظيفة النقد داخل ثقافتنا العربية المعاصرة، بوصفه ركيزة مهمة من ركائز المراجعة ووسيلة من وسائل التنوير.

- يبين الدارسين بمختلف انتماءاتهم المعرفية إلى قيمة "السرد" قديمه وحديثه، خاصة في نموذج الحديث "الرواية" بما هي أكثر الأشكال السردية ارتباطا بواقع العرب والمسلمين.

- يبين قيمة وأثر "مبدأ التمثيل" داخل المرويات السردية، وكيف يقوم بإعادة صوغ العلاقة التي تجمع الأنا بالآخر، وبناء صورتيهما القائمة على التمثيل والإقصاء.

بالإضافة إلى كل ما قيل فإن خطابه اتصف بالتعميم في بعض الأحيان، خاصة لدى حديثه عن "الرواية" وأثرها في وعي العربي بوجوده وواقعه، وعلى العموم، فإن الاشتغال بالسرد من منظور ثقافي قد أدى إلى الكثير من النتائج القيمة، التي تستدعي منا متابعة ومسايرة كبيرين، حتى تتضافر الجهود لتتبلور لدينا رؤية نقدية عربية حول موروثنا السردية/الثقافي.

فلسفة السرد من منظور سيميائي

سعيد بنكراد أنموذجا

وليد عثمانى⁽¹⁾

مقدمة:

يشكل سعيد بنكراد بمجمل ما قدمه من دراسات في مجال السيميائيات، وشؤون الدرس السردي، تأطيرا وتأصيلا لما يسمى: بفلسفة السرد. وذلك من خلال التأليف المنهجي، والتأطير الأكاديمي، ومختلف البحوث الإلكترونية والمنشورة في المجالات والدوريات، وما أسسه كمجالات خصبة للتأصيل لهذه الفلسفة كمجلة "علامات"... ليتجاوز بنكراد حدود الطرح السيميائي إلى آفاق أرحب، في ظلال مسالك المعنى كقراءات في بعض أنساق الثقافة العربية، وما أنتجته من خطابات تمس مختلف الجوانب. وعلى سعيد الإشهار وجانب الإقناعية فيه؛ كعمل الصورة والمخيلة وما لها من أدوار في حياة الإنسان والمجتمع، وذلك طبعاً في ظلال المعنى والسيميائية. ومرورا بالتأويل وما يفتح به كوامن عالم المعنى ومدلولاته، وما يتداخل به مع السيميائية أيضاً... ليشكل بذلك بنكراد مجتمعا للفلسفة تخدم السرد على جهات مختلفة من سيمياء وتأويل تقارب معالمة وتكشف بنياته... ليتأسس في نهاية المطاف ما يسمى بفلسفة السرد.

في البداية قدم سعيد بنكراد مقاربات للسيمياء كمحاولة لتقريب الدرس السيميائي إلى الفهم والتلقي المغربي العربي، سواء من خلال الترجمة أو الدراسة. فترجم مقال فيليب هامون، تحت عنوان سميولوجية الشخصيات الروائية، دار الكلام 1990.

(1) باحث من الجزائر.

وأصدر بعد ذلك كتابه: مدخل إلى السيميائيات السردية سنة 1994 يُعرف فيه بالنظرية الغريماشية وبأصولها منطلقا من الإرث البروبي. لي طرح بعد ذلك الأسس النظرية المختلفة التي تعتمد عليها نظرية غريماش، وكذا جهاز المفاهيم الأساسية في النظرية، بالإضافة إلى النماذج التي تكون هيكل النظرية: كالنموذج التكويني والنموذج العملي.

كما "يتحدد تاريخ السيميائيات عادة من خلال الإحالة إلى علمين من أعلام الفكر الإنساني الحديث: سوسير (1857 - 1913) وبورس (1839 - 1914) باعتبارهما المؤسسين الفعليين للسيميائيات الحديثة. فقد أطلق الأول على العلم الذي بشر به في بداية القرن العشرين (السيمولوجيا)... في حين أطلق الثاني على علمه الجديد (السيميائيات). وقد قضى ما يقارب نصف حياته في صياغة مفاهيمه وبلورتها، إلى حد اعتباره الأساس الذي قامت عليه كل العلوم، وسيصنفه ضمن المنطق"⁽¹⁾

في مجلة عالم الفكر يقدم سعيد بنكراد تحت عنوان: "السيميائيات النشأة والموضوع" مقالا مشحونا باللغة المفعمة بالسيميائية التي تشير قبل أن تتكلم، تحليل دون تصريح عبارة، تلغز دون مباشرة في الكلام، ورموز ذات دلالات مباشرة تارة، ومتقطعة تارات أخرى.

هذا المقال جمع فيه بنكراد غروضا مختلفة لبعض الأفكار السيميائية التي حفل بها التراث الإنساني، جامعلا "الغرض منه إثارة الانتباه إلى أن التفكير في العلامات قدم قدم الظواهر السيميائية ذاتها، ولكنه لم يتخذ شكل علم مستقل إلا مع المؤسسين بورس وسوسير"⁽²⁾ مشيرا بذلك إلى النشأة التي يعزى إليها الدرس السيميائي كمرجع يحدد البدايات والمنطلقات. بين الوجه القديم للرمز بما هو موروث أرسطي بمعناه الواسع.

1 - سعيد بنكراد قارئاً لبروب:

يقدم سعيد بنكراد كفلسفة للسرد من منظور فلاديمير بروب (v. propp) الذي أحدث نقلة نوعية إجناسية. حيث يمكن من خلالها أن تميز بين الشعر المعروف

(1) سعيد بنكراد، السيميائيات النشأة والموضوع، مجلة عالم الفكر، العدد 35، المجلد 35، يناير - مارس 2007، ص 13.

(2) سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص 13.

الخصائص والقوانين والقواعد منذ مدة طويلة. يمكن أن نرجعها إلى التراث اليوناني، كأبعد محطة تحدد للشعر مكانته وقوانينه. وبين السرد كنمط في الكتابة الإبداعية من جهة، وكممارسة في الدراسة قصد الوقوف عند مكوناته واعتباته وما يحققه من جماليات تضاهي مواطن الشعرية التي حققها الشعر... من جهة أخرى. كما أن السرد "لم يعرف أية دراسة جديدة تهدف إلى الكشف عن أسلوب بنائه وعن نمط اشتغاله إلا في فترة متأخرة"⁽¹⁾ هذه الفترة التي يحددها بنكراد في بداية القرن الماضي مع ظهور دراسة بروب الشهيرة: (Morphologie du cont) "مورفولوجيا الحكاية العجيبة" الصادرة سنة 1928 عاذا إياها محطة بارزة في تاريخ السيميائيات السردية، إضافة إلى الدرس الأول لسانيات دو سوسير، الذي بشر بميلاد لاحق لعلم يُعنى بدراسة العلامات.

يلخص سعيد بنكراد عمل بروب في نقاط أساسية تفصح عن منهج يطمح إلى تحديد المنطلق في الدرس السردى على خلاف السائد والسابق له الذي تأصل على المواضيع والموتيفات فقط. حيث سعى بروب إلى الكشف عن العناصر المشتركة المشكلة للمعنى المختار بـ:

- رفض التصنيفات القائمة على المواضيع والموتيفات
- نبذ المقاربة التاريخية التي ينحصر همها في البحث عن الجذور التاريخية للأشكال الفلكلورية.

لأن هذه المقاربات لا يمكن أن تشكل نموذجا علميا قادرا على المضي بالبحث إلى تحديد ماهية الحكاية. وذلك أن كل تصنيف قائم على المواضيع تصنيف غير صالح. كما أن الحكاية لا تنفرد بموضوعات خاصة بها لا تقاطع ولا تتداخل مع أشكال أدبية أخرى. وكذلك الأمر القوائم على التصنيف عبر الموتيفات الذي يمثل له بحكايات الجن وحكايات الحيوان، التي يفترض أن لا تعالج إلا موتيفا واحدا في حين تدرهن الممارسة التحليلية على غير ذلك: بتعاضد مجموعة من الموتيفات داخل الحكاية الواحدة.⁽²⁾

(1) سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 1994، ص 10.

(2) نفسه، ص 10 - 11.

في البداية يقوم منهج بروب على الرفض المؤسس على نفس التصنيفات القائمة على المواضيع والموتيفات. حيث نبذها بشكل مطلق، محذرا السبب في كونها تحد من التحليل السردي، ولا تكشف عن أسلوب بنائه وعن نمط اشتغاله. وبهذا الرفض يوصل بروب لمباحث جديدة في الدرس السردي من منظور سيميائي حيث يقيم مستوى آخر "يمكن الوصول إلى تصنيف تمييزي وتمثيلي... هو مستوى الوظائف وليس مستوى الشخصيات، وبهذا يمكن طرح إمكانيات توليدية جديدة. ذلك لأن التحليل الشكلي يتيح لنا فرصة الوصول إلى شيء يمكن تحديده في الشكل الأصلي للحكاية"⁽¹⁾

وبعد التحديد الدقيق لمنهج بروب في دراسته للسرد ينتقل إلى الحديث عن الوظائف التي تحدد قيمة العمل السردي إذ انبنت عليه بحسب بروب. هذه الوظائف التي ضم بعضها إلى بعض لخلق دائرة فعل محددة لشخصية معينة. كما أن عدد الدوائر يتناسب وعدد الشخصيات الفاعلة داخل الحكاية. ليحصل في آخر المطاف على سبع دوائر كحد أقصى؛ تحدد كل دائرة فعلا تقوم به شخصية معينة ويقدمها بروب على الشكل التالي:

- 1- دائرة المعتدي.
- 2- دائرة فعل الواهب.
- 3- دائرة فعل المساعد.
- 4- دائرة فعل الأميرة أو الشخصية موضوع البحث.
- 5- دائرة فعل الموكل.
- 6- دائرة فعل البطل.
- 7- دائرة فعل البطل المزيف.

وفي مجمل الحديث عن هذه الوظائف المشككة في الدوائر يرى بنكراد أنه من الممكن أن تُعتبر نسقا عاما. لأن أسماء الشخصيات قد تتغير، وقد تتغير مظهرات الأفعال، لكن المضمون المحدد لكل دائرة سيظل واحدا.⁽²⁾

ومن هنا يتأسس الدرس السيميائي لدى بروب كمنطلق لمباحثة السرد "بوصفه عضواً في جماعة (الشكليين الروس) في العشرينات من القرن العشرين، ولكونه مبرز بين

(1) المرجع السابق، ص 11.

(2) نفسه ص 14.

العناصر الثابتة والمتغيرة في مائة قصة روسية درسها، واستخلص منها نتائج أصبحت قانوناً للمسرد منذ أيامه وحتى وقتنا الراهن، وهي أن شخصيات القصة تتغير، بينما تظل (وظائفها) ثابتة. وقد حدد هذه الوظائف في 31 وظيفة.⁽¹⁾

وفي الرؤية خارج المنهج البروبي، تتوجه بنظرات ثابتة قصد نقده وقراءته، ليس من الجانب الخفي التكميلي ليحقق المنهج غايته... يوجه كلود ليفي شتراوس (Claude Levis-Strauss) عالم اجتماع فرنسي. ملاحظات لهذا المنهج الذي فتح آفاق واسعة للمسميات السردية على المستوى الهيكلي. أما على المستوى الإجرائي فقد اتسم بالفشل في بلورة إجراءات منفصلة عن المتن وفاعلة فيه من جهة. كما سطّح المستوى التحليلي من جهة أخرى. والسبب في ذلك يعود إلى الفصل بين المستوى التوزيعي والمستوى الاستبدالي الذي دفع ببروب إلى الفصل بين الشكل والمضمون. ويعطي بذلك قيمة أكبر للشكل لأنه الوحيد القابل للإدراك، في حين المضمون لا يشكل سوى عنصر زائد لا يملك أية قيمة دلالية.

في حين يرى ليفي شتراوس: أن الأمر ليس كذلك. فالشكل والمضمون متكاملان، ومن طبيعة واحدة، ويخضعان للتحليل نفسه ما دام المضمون يستمد واقعه من بنته. ويبقى الشكل تحكمه علاقة الجزئية بالكلية التي تشكل البنيات المحلية حيث المضمون⁽²⁾

نقد كلود ليفي شتراوس الموجه إلى بروب مؤسس على منطلقات بنيوية أنثروبولوجية من شأنها أن تنحو بالدرس السردى نحو آخر إلى مدارج النوعية والتنوع الحصب. ليحل في المنهج ونقده الاكتمال القصدي الذي يشكل المفهوم والبعد التحليلي في آن واحد. هذا التظافر المنهجي الشكلي/البنيوي أنثروبولوجي يعد نقلة نوعية "في الحقل الروائي، فلعل أهم إنجاز بنيوي هو ما قام به الباحثان: (كلود ليفي شتراوس)، و(فلاديمير بروب). ويرجع السبب في ذلك إلى البصيرة النافذة والبراعة الحاذقة لهذين الرجلين، ولطبيعة المواد الأسطورية التي اختاراهما: الأساطير، والقصص الشعبي: فالأسطورة لغة تقوم بوظيفتها في أعلى مستوى حيث ينجح المعنى في أن

(1) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 20.

(2) يُنظر: سعيد (مكراد)، مدخل إلى السيميائية السردية، ص 15 - 16.

يستخلص من الأساس اللغوي الذي تدور عليه الأسطورة، وأما الشعر فيسرد فيه الجانب المعجمي الصرفي للغة، في حين يسيطر في الأسطورة الجانب البنيوي النحوي للغة. ومن هنا تركيز شراوس وبروب على بنية الأسطورة. (1)

2- سعيد بنكراد قارنا لغريماش:

ينطلق سعيد بنكراد في قراءته للدرس السيميائي لدى غريماش مؤسساً لفلسفة السرد من بنية منهجية تؤصل للروافد المعرفية التي أفاد منها غريماش في درسه العلاماتي. حيث اعتمد على ما رآه "كلود زابراغ" أن لسيميائية غريماش مرجعيات وأصول متنوعة يمكن تحديدها في منابع التالية:

- 1- الإرث اللساني السوسوري
- 2- مدرسة براغ
- 3- أعمال برونديل وهلمسليف
- 4- تراث الشكلايين الروس وخاصة بروب
- 5- الإرث الفرنسي (تيري وسوريو) (2)

هذا الطرح المعرفي الذي انطلق منه بنكراد: يؤسس لموقع الدرس السيميائي عند غريماش. من أجل تحديد موقعها من التيارات السردية المعاصرة، كما يسعى إلى إبراز مواقع قوتها وضعفها وتحديد الأسس المعرفية التي قامت عليها. يتساءل سعيد بنكراد انطلاقاً من غريماش عن موقع النص السردى بنيائاً وتحليلاته المتنوعة؟ وكيف يمكن رد النص السردى ببعده التشخيصي التصوري إلى بنية دلالية منطقية سابقة عنه في الوجود ومولدة له؟ كيف يمكن التحول من المفاهيمي المجرد إلى الشخص المحسوس؟ (3)

ومن هنا يتأسس منطلق آخر للتساؤل عن تكوين المسار الإبداع والثقافة، ومن ثمة يتأسس المسار البنيوي السيميائي للسرد. وكيف يتحلى من منظور غريماش وذلك

(1) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المشاهد النقدية الجدائية دراسة في نقد النقد، ص 20.

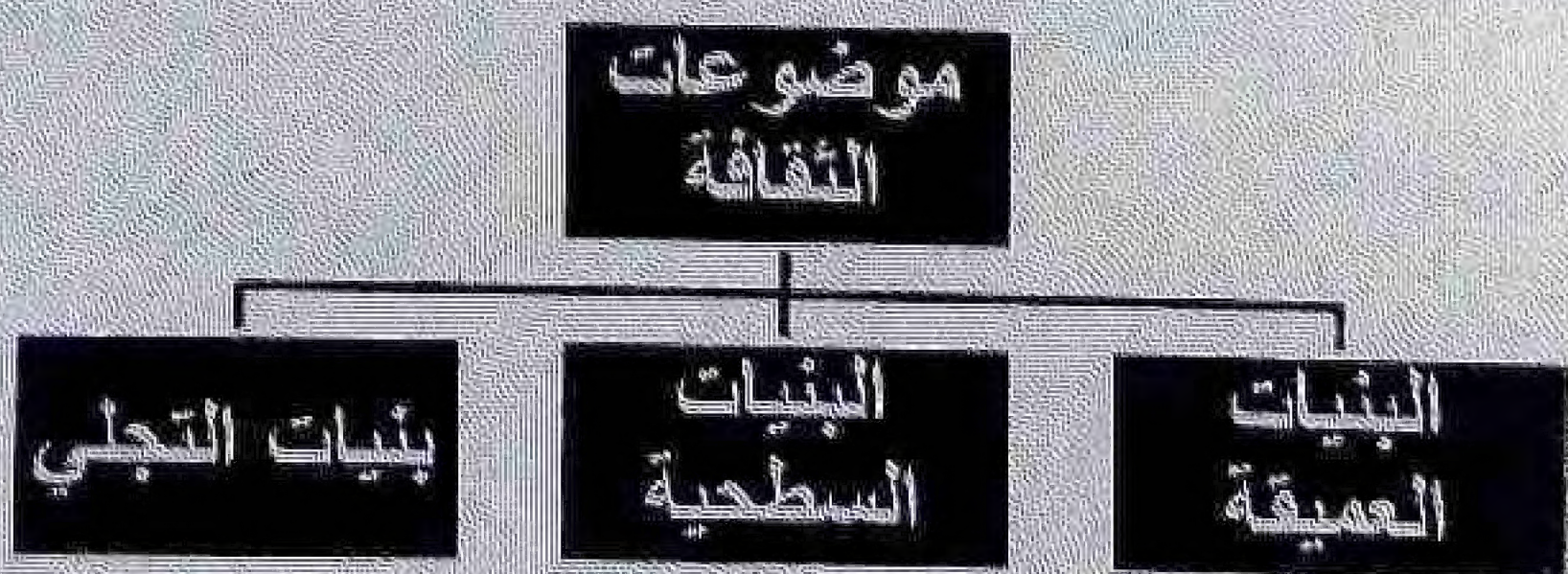
(2) سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ص 28.

(3) نفسه، ص 31.

من ملاحظة مفادها: "أن الذهن البشري ينطلق من عناصر بسيطة لكي يصل إلى خلق موضوعات ثقافية، ويسلك في هذا سبيلا معقدا يواجه فيه إرغامات عليه أن يتجاوزها، وخيارات عليه أن يحدد موقعه ضمنها. أن هذا المسار المعقد من المحايثة إلى التحلي عبر ثلاث محطات رئيسية"⁽¹⁾ في هذا النص منطلق متدرج/هرمي يعتمد على البنى التحتية - التي تسعى إلى إحداث نمط بنيوي - في عملية إنتاج الثقافة، وما تفضي إليه من موضوعات. وأساس هذه العملية هو "الذهن البشري" الذي يعمل وفق منطلق نسقي يتكاثر، ويتنامى تدريجيا بدءا من بنية بسيطة إلى أعلى بنية يراها كفيلة لتحقيق مراده، وتكوين موضوعات ثقافية.

هذه العملية الصانعة لمسار المكون لموضوع الثقافة تتمحض عبر محطات رئيسية ثلاثة والمنطلق غريغاسي حيث:

- 1- البنيات العميقة المشكلة لكيونة الخاص سواء بفرد أو مجتمع. كما يتحدد داخله وجود الموضوعات السيميائية المتميزة بالوضع المنطقي.
 - 2- البنيات السطحية: وتشكل هذه البنيات نحا سيميائيا يقوم بتنظيم المضامين القابلة للتمظهر في أشكال خطافية بخاصة.
 - 3- ثم هناك بنى التحلي: وتقوم هذه البنى بإنتاج وتنظيم الدوال.⁽²⁾
- هذه البنى الثلاث تسير وفق منحى متدرج/هرمي. حيث تنتقل الدلالة شيئا فشيئا من الغموض كمرحلة أولية في التكون، لتقارب التحديد المعنوي الذي يشكل الصورة الأولية ولو بمخيلة تقارب الدوال. لتحديد بنية التحلي أين تستظم الدوال لتشكل مدلولاتها التي تشكل بدورها مدلولات أخرى حينما تتحد مع ما تحتاجه من دوال... وهكذا. كما في الشكل الهرمي التالي:



(1) نفسه، ص 29.

(2) نفسه، ص 29.

وجهة نظر سعيد بنكراد إلى ما سبق مبني من منظور زاويتين: الأولى وتعود إلى عملية التسنين الخاصة بالمضامين المتنوعة المرتبطة بالنشاط الإنساني (المضامين اللسانية المضامين الاجتماعية). وتعد هذه العملية تمثيلا لغويا لنشاط غير لغوي من منطلق تعميم الذاكرة الفردية وتطابقها مع مجموع الذاكرات الخاصة بالمجموعة اللغوية ككل. أما الزاوية الثانية فتعود إلى عملية تحيين ما تم تثبيته عبر الممارسة المتكررة للسلوك الواحد في أشكال خطائية خاصة وهو ما يمنح هذه الأشكال بعدا زمنيا يضع ما يبدو ثابتا داخل سيرونة زمنية جديدة.⁽¹⁾

تدقيق النظر في هاتين الزاويتين يقوم على رصد الزاوية الأولى للسلوك الإنساني المتنوع الغني الذي لا يتيح رصد كافة العناصر التي تشكله. باعتبار هذا السلوك يفوق حدود الجهود القائم على الملاحظة التجريبية. وللوقوف على هذا السلوك الكوني، يقف بنكراد على بلورة نموذج عام وكوني. قادر على تكثيف واختصار هذا الغنى في بنية قابلة للتجسيد في أشكال خطائية متنوعة هي في الأصل تشخيص لبنية دلالية بالغة التجسيد؛ حيث تشكل هذه البنية مخزونا لسلسلة هائلة من الإمكانيات الدلالية... وهذا التجسيد ينتج عند ارتباط مجموعة من القيم المضمونية بعضها ببعض ضمن سلسلة من العلاقات المتنوعة. وهذا يضمن الانتقال من المستوى التجريدي إلى المستوى المحسوس المشخص أمرا ممكنا.

أما الزاوية الثانية فما هي إلا تفجير للبنية الدلالية المنطقية في مجموعة من المسارات ذات الطابع التصوري (البعد المجرد في مقابل البعد المشخص) حيث يتوزع المحور الاستبدالي؛ وتأتي ذلك منوط بإنتاج وتداول المعنى لا يتم إلا من خلال عملية التحيين القائم على خلق وضعية خاصة تمنح الوجه المجرد للبنية تلويها ثقافيا وإيديولوجيا تميزنا. وبناء عليه لن يكون النص سوى وجه مفصل لوجه مكثف. ولن تكون البنية سوى نص ممكن قابل للتحقق في أشكال بالغة التنوع.⁽²⁾

1-2 - النموذج العاملي:

استوعب غريغاس منهج بروب الوظائففي، واحتزل بعضا من المفاهيم الوظيفية وأعاد النظر في بعضها وصاغها صياغة جديدة موسومة بالتجريد الرياضي. منتهجا في

(1) ينظر: سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ص 29.

(2) نفسه، ص 30.

ذلك المنهج البنيوي، الذي يُرى من خلال مفهومه العام، ما يبقى أصليا؛ إذ هو النواة أو الشكل الثابت التي تمثل البنية الشكلية للتحويلات. كما استفاد من تصورات كلود ليف شتراوس. كما عمل غريماش على شمولية شكلنة الأجهزة النظرية المحورية التي يقوم عليها الدرس السيميائي، بإدماج النص السردي الذي يستقطب المنهج الشكلي القائم فيما بعد على الوظائفية.

ومحمل القول حول النموذج العاملي عند بنكراد أنه: "إذا كان بإمكاننا تحديد النموذج العاملي كاستعادة استبدالية للسير التوزيعي للأحداث المروية داخل قصة ما، فإنه يتحدد من زاوية الدلالة كإنتاج للسير التوزيعي لهذه الأحداث. وبعبارة أخرى فإن النموذج العاملي يوجد في أساس تشكل النص كأحداث، أي كصيغة تصويرية." (1)

وهذا المنظور العاملي يتأسس على الحركة والفعل وردود الفعل، التي تنجرّ عن النشاط الإنساني المحكي عنه والمسروود. وفق ترتيبات سردية وغطية تسير جنبا إلى جنب مع التناسل الدلالي الذي تحدّثه البنيات السطحية والعميقة. "وبناء عليه يمكن اعتبار النموذج العاملي كتعميم لبنية تركيبية، وبعبارة أخرى، إنه يمثل شكلا قانونيا لتنظيم النشاط الإنساني مكتفا في ترسيمة ثابتة رغم تغير عناصر تظهرها" (2)

النموذج العاملي الغريماسي هو تصور قائم على التعددية المنهجية الإرثية التي سبقته كطروحات معرفية. من شأنها التأسيس للدرس السيميائي والسردي؛ حيث النموذج في صورته المكتملة ما هو إلا: "نتاج عملية قلب للعلاقات المشكلة للنموذج التكويني، فإن جذوره - من جانب صياغته النموذجية - توجد في أعمال سابقه يحددها غريماش في ثلاث: نموذج بروب، نموذج سوسير، نموذج تيير" (3)

وعليه أين مواطن التلاقح المعرفي التراثي بين الأعلام الثلاثة والنموذج الغريماسي؟

أولا - نموذج بروب:

تعد الوظائف البروبية مرجعية مؤصلة يُعزى إليها النموذج العاملي لدى غريماش. إذ تُعد الشكلاية محطة كبرى في تاريخ الدرس السردي حينما يعتمد غريماش على

(1) سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ص 43.

(2) نفسه، ص 43.

(3) نفسه، ص 43.

المنهج الوظيفي لدى بروب وبالخصوص من ناحية دوائر الفواعل التي يشترك في تحريكها أكثر من فرد أين "التأليف بين مجموعة من الممثلين يشكل حكاية خاصة، وتعتبر البنية العائلية نوعاً (genre). فالعوامل يملكون في علاقتهم بالممثلين وضعاً ميتافورياً. ويفترضون تبعاً لذلك تحليلاً وظيفياً أي تأسيس دوائر للفعل" (1)

ثانياً - نموذج سوسير:

يشكل الرافد اللساني زادا معرفياً وثيقاً لدى غريماس لينهل منه مادة خصبة تثري السردية العائلية بنموذج يُسهم بشكل ملحوظ في توجيه الدرس السيميائي السردية، حيث عمل سوسير على استخراج نموذج عامل من النصوص المسرحية. قصد تكثيف وتلخيص مجموع التطورات والتحولات التي يزرعها النص المسرحي... ليتكون نموذج العامل من خانات ستة يحددها على النحو التالي:

- الأسد: القوة الثيمية الموجهة.
- الشمس: ممثل الخير المنشود للقيمة الموجهة.
- الأرض: المستفيد المحتمل من هذا الخير (أي المحفل الذي يعمل الأسد لصالحه).
- المريخ: المعيق.
- الميزان: الحكم، واهب الخير.
- القمر: الهجوم الجديد، مضاعفة إحدى القدرات السابقة.

منطلق سوسير في نموذج العامل هذا يضاهي العمل على السرد في طابعه الشعبي كما فعل بروب. لكن وجه الاختلاف بينهما أن سوسير لامس إجرائياً السرد المسرحي الشعبي بدل القصص الشعبي لبروب (2).

ثالثاً - نموذج تنيير:

يعد الرافد الثالث في نظرية غريماس العائلية النحو البنيوي لتنيير. الذي يشكل في انتظام الملفوظات بعضها إلى بعض وفق القاعدة النحوية. هذه الأخيرة التي يركز

(1) نفسه، ص 44.

(2) أنظر: سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، ص 45.

من خلالها تميز على الملفوظ؛ حيث الملفوظ عنده فرجة دائمة تتلخص في: هناك فاعل، هناك فعل، وهناك مفعول به. وهذه الفرجة تميز بعنصر بالغ الأهمية يكمن في التوزيع الثابت والدائم للأدوار. فقد تتنوع عناصر المفعولية من فعل وفاعل ومفعول به، لكن العنصر الضامن لاستمرارية الملفوظ (الفرجة) هو هذا التوزيع بالذات⁽¹⁾

انطلاقاً من هذه النماذج الثلاث المتنوعة في غناها وتوزيعها على مجالات متعددة. من لسانية ونحوية، ومن حكاية شعبية ومسرحية. يُخرج غريغاس النموذج العاملي في صورته المكتملة التي يقترحها كمستوى في الدرس السردي السيميائي. "ويمكن من هذا النموذج من ست خانات موزعة على ثلاث أزواج، وكل زوج محدد من خلال محور دلالي يحدد طبيعة العلاقة الرابطة بين حدثي كل زوج على حدة. وطبيعة العلاقة الرابطة بين الأزواج الثلاثة ويعطي غريغاس التمثيل التالي لنموذجه⁽²⁾"

المرسل <====> موضوع الرغبة <====> المرسل إليه

□

المعيق <====> الفاعل <====> المساعد

هذا التقسيم قائم على النظرة الزوجية والنظرة الثلاثية للأزواج. باعتبار المحور الدلالي "العمودي" يحكم الأزواج كبنية خاصة لها طبيعتها المتغلقة عليها حيث كل زوج على حدة. وعلى المستوى الأفقي كمحور دلالي هو الآخر له علاقة الرابطة بين الأزواج الثلاثة.

يتغني غريغاس وراء هذا النموذج المركب من العناصر العاملية الثلاثة أن يكون نموذجاً عاماً، وشاملاً قادراً على احتواء مختلف أشكال النشاط الإنساني، بدءاً من النصوص الأدبية وانتهاءً بأبسط شكل من أشكال السلوك الإنساني. وذلك من خلال البحث عن هذا النموذج لا في تنوع السلوك الإنساني (تكرار)، بل في الأشكال البسيطة المولدة للتنوع السلوكي.

مثال ذلك يقف بنكراد عند ما يراه غريغاس أن الأيديولوجية الماركسية يمكن توزيعها من جهة نظر المناضل على الشكل التالي:

(1) نفس، ص 46.

(2) نفس، ص 47.

الذات: الإنسان المرسل إليه: الإنسانية
الموضوع: مجتمع بلا طبقات/المعيق: البرجوازية
المرسل: التاريخ/المساعد: الطبقة العاملة⁽¹⁾

2-2 - مميزات نظرية غريماس:

تتلخص غاية بنكراد أثناء تعرضه لسميائية غريماس الوقوف عند هذه النظرية "بأكبر قدر من الشمولية والوضوح، معتمدين في المقام الأول على أعمال صاحب هذه النظرية، ومستعدين، في المقام الثاني، إلى بعض الأعمال التي كتبت حول هذه النظرية (ما كتبه تلامذة غريماس وأتباعه). وفي كلتا الحالتين كان هذا الأساس هو تحديد الهيكل العام لهذه النظرية وإمكانات تطبيقها على مجالات تتجاوز في أحيان كثيرة الميدان السردي"⁽²⁾ وبذلك يحدد بنكراد تتبعه هذه النظرية والذهاب بها بعيدا إلى حدود تتجاوز الممارسة السردية. حيث يتم تطبيقها على محاور أخرى تبرز مدى اتساعها وانفتاحها على عالم الرموز والعلامات... وهو ما توصل إليه فيما بعد حينما تجاوز الطرح السردى وانفتح على عوالم الإشهار وما تلعب به من انفتاحات صورية علامانية، مدارها البصر والمخيلة لتشكيل موضوعا جديدا من شأنه أن يشكل مجتمعا جديدا. ودفع حركية المجتمع اقتصاديا، مقدما صورة للمتجدين وأخرى للمستهلكين... كلها تكشف أساليب الحياة وأساليب اللعب على مستوى المراهب...

يستند اختيار سعيد بنكراد لنظرية غريماس كتأصيل للسميائية السردية على مميزات ثلاثة: مشكلة المعنى، والشمولية، والقدرة الممارساتية نظريا وتطبيقا على معانقة خطابات أخرى غير الخطاب السردى.

1- **فميزة مشكلة المعنى:** هي خاصية رئيسية تتمثل في: "تركيزها على قضايا المعنى، فحدودها الوصفية تستعصي على الضبط والإدراك خارج آليات إنتاج المعنى واستثماره في وقائع محسوسة. وهي خاصية مستمدة من طبيعة العالم الإنساني ذاته. فهذا العالم ليس كذلك إلا في حدود إحيائه على معنى... إن الإنسان هو المنتج للمعاني وهو مستهلكها وهو ضحيته

(1) انظر: سعيد بنكراد، مدخل إلى السميائية السردية، ص 47.

(2) سعيد بنكراد، السميائيات السردية، دار الحوار، سورية، ط1، 2012، ص 11.

الأولى والأخيرة"⁽¹⁾ فمن خلال هذا القول يتبين أن وجودية الإنسان سواء المحسدة واقعا أو المتخيلة مرتبطة ومشكّلة في ما صورته من معان، وما أنتجه كتمثّلات لعالم فرّ منه تارة وأبدع فيه تارات. ليتحول إلى منتج ومستهلك لها في آن ليسجني بذلك على نفسه بنفسه.

وتحدد ميزة مشكلة المعنى: في أن مقارنة نص ما لا يكون لها معنى إلا في حدود طرحها للمعنى كهدف وغاية لأي تحليل. فالتعرف على المعنى وتحديد حجمه لا ينفصل عن الميكانيزمات التي أنتجته... لتكون غاية أي تحليل مطاردة المعنى وترويضه ورده إلى العناصر المنتجة له.

2- أما ميزة الشمولية: فتتعلق بشمولية في التصور النظري، وشمولية في التحليل التطبيقي.

3- وميزة قدرتها نظريا وتطبيقيا على معانقة خطابات أخرى غير الخطاب السردي: فقد تجاوزت المنطلق الرئيس (الحكاية الشعبية) لتكون نظرية صالحة للاقتراب من ظواهر نصية بالغة التنوع: النصوص القانونية، الظواهر الاجتماعية، الإشهار، الخطابات السياسية... ويعود هذا الغنى حسب رأي بنكراد إلى الأساس المعرفي الذي انبنت عليه هذه النظرية وذلك على مستويين:

أ- المستوى الأول: تتحدد السيميائيات عند غريمناس باعتبارها نظرية لكل اللغات والأنساق والدالة.

ب- المستوى الثاني: فيعود إلى مظاهر تحلي السردية ذاتها، فاهتمام غريمناس لا ينصب على الطابع السردى لنص ما فحسب، بل ينصب أيضا على خطابات ذات طابع تصويري (الرواية، المسرح، الحكاية الشعبية...) أو على الخطابات التحريدية (النصوص القانونية، النصوص السياسية...) إنه وسع من دائرة السردية لتصبح قادرة على الكشف عن التشابح الزمني في وصفات الطبخ ذاتها، كما بين ذلك في مقال له عن طريقة إعداد الحساء.⁽²⁾

(1) سعيد بنكراد، المرجع السابق، ص 53.

(2) انظر: نفسه، ص 11 - 12 - 13.

هذه المميزات التي تشكل التنوع المستوياتي الذي ولجت السيميائية بابه، لا يشكل إلا محورا يحيلنا إلى ما قامت عليه بحمل النظريات النقدية في صلب الحداثة وما بعدها، وهو المعنى. هذا المحور الذي كثيرا ما شكل بؤرة البحث والتحليل قصد التحديد والمقاربة، والكشف عما تنبني عليه طبقات الخطابات التصورية والتجريدية التي انفتحت عليها السيميائية. لتحقيق سيميائية غريغاس في صورتها المنتهية نظرية متكاملة الإجراءات في: شموليتها، وقدرتها التنظيرية والتطبيقية على معانقة الخطاب غير السردي، لتتربع على المحور الأساس غاية التحقق المعنى.

3- سعيد بنكراد الغنوصية والخطاب المنفتح

3-1 - النص السردى بين تجليات المعنى وسيمياء الأدلوجة:

محمل الدراسات اختزنت النص الأدبي، ووقفت بعناية دقيقة وبوجهة مباشرة أو غير مباشرة عند المعنى وتحليلاته. سواء بوضوح ومحددات جلية شكلته محمل الرموز والأيقونات والعلامات السيميائية وغير السيميائية. أو شكلته مظاهره المغيبة الدالة عليه: كالقرائن ومختلف الإحالات التي تنعته وتظهره وفق الدرس النقدي والبلاغي والتداولي والتفكيكي... الذي يطرح المعنى مهما كانت صورته وتحليلاته المشتتة والمتناسلة والمغيبة في النص. "بما أننا لا نعرف عن المعنى إلا ما تجود به "الأشكال" أولاً، وما يشير التداول ثانياً، فإن المدخل الرئيسى "لقول شيء ما" عن المعنى يتحدد في الإحاطة بكل ما يمكن أن يسهم في خلق هذا المعنى، أي محاولة رصد البؤر التي يأتي عبرها وفيها المعنى إلى الأشياء ويستحوذ على السلوك"⁽¹⁾ وعليه لا يتعدى عمل أي ناقد الوقوف موقف المتأنى في سبر أغوار المعاني وفق ما تتيحه له إواليات المنهج وميكانيزماته.

يتحدث بنكراد عن الأيديولوجية بعدها صورة سيميائية منعكسة، تتشكل من منظور سردي. تتفصل فيه موضوعاتها المختلفة التي تتحقق بشكل مكثف إلى درجة أن تكون: "سلوكا متكررا وقابلا للانضواء في بنية عامة ومجردة ممكنة التجسد في نسخ

(1) سعيد بنكراد، النص السردى نحو سيميائيات للأيديولوجيا، دار الأمان، المغرب، ط 1، 1996، ص 5 - 6.

خاصة ستعني لاحقاً البنية المجردة⁽¹⁾ وما السردية إلا مجموعة معان متداولة متناقلة متقلبة بين شفاء الإبداع، مؤداة سحرية في الحكى، وبأدلوحة تؤصل لما يعتقد به أصحابها، ولما تنبئ عليه عقلية المجتمع، وما تداوله من معتقدات وأفكار/أيديولوجيات رمت ذهنته، وأنشأت مؤسساته المفاهيمية... وما المجتمع الإنساني إلا مجموعة ممارسات وسلوكات مهيمنة، مقننة، مشوهة، متمردة، مؤصلة... نحكمها ضوابط ولا ضوابط. تنساق وراء تبعية وتتساير وفق رؤى مختلفة ومتباينة، وتتداخل مع حضارات إنسانية أخرى وفق ما تقتضيه شروط الحضارة والتلاقح المعرفي التواصلي بين الأمم المختلفة.

كما يعد المجتمع بسلوكاته المختلفة صورا معنوية، وعلامات سيميائية من منظور السيميائيين - طبعاً - أمثال سعيد بنكراد حينما تحدث عن هذه السلوكيات/النماذج المكثفة وكيف تتحول إلى سنن تعود من جديد إلى ساحة الشعور لتتجسد كقانون من شأنه أن يهذب ويُنهَج حياة المجتمع من جديد "ولعل هذا ما يفسر الدور الكبير الذي تلعبه النماذج سواء في تحديد المتون حيث تتأسس هوية النص عبر انتمائه إلى "نوع" يجسد مجموع خصائصه في الوجود وفي الاشتغال، أو في تصور أداة تمكن من فهم الظاهرة حيث يقوم التحليل بإدراج الظاهرة ضمن سيروية، أو سيرويات تأويلية، تستعيد عبرها هذه الظاهرة خصوصيتها وغناها.⁽²⁾ وهو ما سيبني عليه بنكراد - فيما سيأتي - مفهومًا للتسنين الذي يؤصل للمفهوم السيميولوجي للأيدولوجيا، حيث انتقال الممارسات والسلوكات البشرية عن طريق التكثيف الفعلي، بعد تعاليتها إلى مصاف السلطة المتحركة خارج الزمن. وعليه يتأسس سؤال منهجي يبحث من خلاله بنكراد عن محددات لمفهوم التسنين... فما هو التسنين، وما هي محدداته اعتباراً من فلسفة بنكراد السردية؟.

2-3 - مفهوم التسنين ومحدداته:

يعد التسنين حسب بنكراد يحمل الممارسات الإنسانية المكثفة على جميع الأصعدة والأبعاد والمستويات. مهما كان هذا السلوك: علمياً بممارسة طقوسه

(1) نفسه، ص 7.

(2) المرجع السابق، ص 7.

المتنوعة، أو ممارسة ذهنية. وهذه المستويات من شأنها أن تحكم على الأشياء والأفعال
بخصوصية.

ويبقى عنصر التكرار في الزمان، فالما هو المتحكم بعمليات منطقية في هذه
الممارسات؛ ليعطيها صبغة الإنسانية بهذا. ثم يبدأ الفصام/الاتصال التدريجي لهذا
النمط المتكرر والمتعالي شيئاً فشيئاً، إلى أن يعالج مظاهر المثالية والعزيمة. التي تشكل
محمل القوانين والأحكام، التي تجذب وتنهج، وتسيطر وتسيطر... الحياة الأصل بهذا
عن المحافل الإنسانية. التي تعد في الحقيقة هي الصبغة والنشأة، وهي اللفظ الروحي
لهذه المتعاليات والمثاليات. متحولاً في الآن نفسه إلى سلطة تتحرك خارج الزمن - أو
توهنا بذلك - ليكون بهذا قوة لا يجد من حرونها أي سلطان. (1)

التسنين (code) بهذا المفهوم يعد حيزاً أو فضاءً يوصل إلى "نموذج سلوكي مجرد
يحتوي في داخله على سلسلة لا متناهية من الأشكال، وتمثل هذه الأشكال مجموعة
كبيرة من إمكانيات التحقق". (2) فالنموذج السلوكي يحيل إلى متجه في الدرجة الأولى
وهو الإنسان؛ بمحمل ما قام به، وقدمه من ممارسات غير منتهية ومتعددة الأشكال
والمظاهر. هذا في تشكّلها الأولي لتتعدى الطرح التشكيلي الأولي لتمثل مستوى آخر،
تجريدًا لتلك السلوكيات الممكنة التحقق في الدرجة الثانية - المتعالية - وهي درجة
عالم التصور الذي يتحقق في عالم المعاني/العالم المتخيل المتصور... الكثير المتعدد
المتنوع على حد سواء. ليصير بذلك إلى درجة القانون والقوة الراضية لسلطة الرفض
وسلطانه.

وهو كما يحدده بتكرار كصورة عملية منهجية تعمل على مستوى الإجرائية
لمفهوم التسنين في قوله: "إنه الخزان الذي يعني السلوك الفردي الخاص والملموس،
وتمنحه مصداقيته من خلال قياس درجة تطابقه مع النموذج الأصل" (3) وهكذا
يشكل التسنين فلسفة تعطي للسلوك قوة منهجية وتأسيساً يؤكد من خلاله مسعاه.
وإذا حورنا هذا المفهوم إلى ساحة السرد نجده يعطي للتوظيف الأيديولوجي شرعية
وممارسة مؤصلة، وفق ما تملّيه شروط التسنين ومصداقيته. ليكتمل البناء السردى وفق

(1) نفسه، ص 14.

(2) نفسه، ص 14.

(3) المرجع السابق، ص 14.

تدواع السردية العامة التي تحكمه بكل متعجية وبكل دقة. ويكتمل حينها التصور
بمعنى الذي يُمد علم العلامات؛ خزاناً لا يتفد من مظاهر التحلي السيميائي المتصور
بمتخيل.

لنتحدد المعنى الإجمالي للسنن على أنه: "قريب جداً من مفهوم العادة بمعناها
عريض والواسع، مادامت العادة هي المواضعة والعرف والتعود على القيام بفعل معين
ضمن دائرة ثقافية معينة"⁽¹⁾ في حين يتلخص مفهوم العادة في أنها "ولادة التكرار"
باعتبار العملية الذهنية التي ترسخها وتغلبها بصور متناوبة بين ساحتي الشعور الإدراك
والاشعور/العقل الباطن. ليتم الاستدعاء والاستحضار بعدها بعملية آلية تحكمها
حاجة والضرورة.

خصوصية السنن في هذه الحالة تحكمها التعددية الشكلية؛ حيث تسم بعدم
قابلية الممارسة الإنسانية للاختزال في شكل وجودي واحد. وهو ما يؤسس لبحت
جاد عن الأشكال المتعددة للسنن حتى تظهر بوضوح: "ذلك أن هذه الممارسة تقوم
بتحديد سلسلة من المناطق، وهذه المناطق تملك استقلالية في الوجود، وفي الاشتغال
وفي نمط التمثيل. وهكذا، لا يمكن الحديث عن سنن واحد، بل يجب الحديث عن
أسنن متعددة تغطي النشاط الإنساني في مجمله."⁽²⁾

حديث بنكراد عن السنن وتعريفاته وتحليلاته تحتكم إلى سند ودعم محددات
"بارت" وأمثاله الشارحة لتمثيل السنن في المنظومة السردية، وبالحصوص في تحليلات
السنن المتعددة: "فإذا كان العنصر الواحد يمكن أن يكتسب معاني متعددة انطلاقاً
من انضوائه تحت لواء هذا السجل الثقافي أو ذاك، فإن هذه الحقيقة هي التي تسمح
لنا بالحديث عن وجود مناطق متعددة تغطيها سلسلة من الأسنن القابلة لتوليد عدد
هائل من الأفعال والمظاهر السلوكية أو ردود الأفعال (خلق حالة انتظار عند المستفي).
وتعد هذه السلوكيات وهذه الأفعال نسخاً محكومة بوجود الأصل المولد (فحتى في
حالة الحديث عن انزياح ما عن النموذج، فإن هذا الانزياح لا يتم إلا في علاقته
بالنموذج الذي يقاس عليه هذا الانزياح)"⁽³⁾ هذا النص على الرغم من طوله إلا أنه

(1) نفسه، ص 14.

(2) نفسه، ص 15.

(3) نفسه، ص 15.

جامع لتحليلات التسنين وتعدد عمله بدقة في تولد الأفعال والمظاهر السلوكية التي
تؤسس للتواصل المعنوي/الدلالي. وتبقى صورة متعددة: إن على مستوى الحياة والواقع
للسلوك والممارسات، أو على مستوى التمثيل السردي للمعاني والأيدولوجيات...
وما تفعله الردود والسلوكيات على مستوى أفق التوقع والانتظار لدى المتلقي؛ إذ يربطها
من قبيل ممارستها هو، التصورية لها؛ باعتبار هذه الأفعال حالة حركية يمكن أن يمارسها
أي إنسان بنمطيته وقدراته وما أهل به من كفاءات في التصور والأداء. ليختبر في أفق
التوقع ويهدم حينما تخرج العادة/السلوك المرتقب عن نمطية المتلقي بصورة انزياحية لم
تُدرج في حانة العادة الثابتة القارة التحديد. ليشكل هذا الانزياح تشتيبا وتوزعا على
مستويات أخرى من مظاهر تحلياته الأكثر ثقلنا وثقلنا واستقرارا. وهو ما يشكل
بصورة أخرى التعددية في الأسنن وتوالده.

وهذه حالة من حالات تجسد حضور المثال المحرد في السلوك الإنساني كمعنى
قار بصورة واحدة. كالفقر مثلا: إذ يشكل بنية مجردة لتمحور سلوكي. أمّا من منظور
السجل الثقافي الذي يضع للفقر صورة معنوية فتحكمه التعددية التمثيلية ومخططات
حضوره وصورة ليصبح علامات متنقلة متباينة. ليتم اللعب بدلالات الفقر على
مستويات عديدة في التمثيل ورسم به مشاهد سردية متنوعة. تحكمها مختلف
التقنيات التي يطبعها التسنين في شكل قوالب تداعي حضورا وتمثيلا... فتارة يظهر
على شكل كوميديا لاستثارة الضحك وتحقيق متعة هزلية. ويظهر تارة أخرى في
شكل تراجميديا لاستثارة الشفقة واسترحام العواطف... وتحقيق لذة على مستوى
الحزن. كما يأتي الفقر في شكل صور سيميائية أو علامات لترسم مشاهد أخرى
تداعي من أجل وضع علامة للمجتمع يعرف بها، ويتحقق وجوده بها. لينقل إلى
الاستعمال التمثيلي كحضور "الصومال" مثلا علامة للفقر وشئ صنوفه المتحلية.
كما يحضر هذا المثال أيضا كعلامة مفارقة ومميزة لعالم آخر يعاكسه تماما لينحول
المدلول إلى دال آخر يفتح بمدلولاته، كأن يحيل على صورة الشبح لحد التخمة،
والبدخ في العيش المترف إلى حدود المبالغة. فلكل صورة/علامة حضور متعدد
على مستوى: هنا وهناك والهنالك... وهكذا تمثل متعدّد، وحضور يحيل إلى
يحمل التمثيلات السابقة بصورها الأولى، وبالأخرى المتعددة تحكمها المقاربة
الجمالية والإحصائية.

تعريف "بارت" للتسنين يتمشى مع ما سبق من طرح في تحليلات التسنين وذلك اعتباراً من: "إن السنن هو وعد بإحالة، إنه بنيات من سراب. إننا لا نعرف عنه إلا نقطة انطلاقه ونقطة عودته. إن الوحدات الناتجة عن السنن (تلك التي تقوم بإحصائها) تشكل في حد ذاتها مخارج للنصوص، إنها سمة ونقطة للانزياح المحتمل عن السجل (إن الخطف يحيل على كل عمليات الخطف السابقة). إنها شظايا لهذا الشيء سبق وأن قرئ، ورئي وعيش. إن السنن هو الآثار التي تدل على شيء سابق"⁽¹⁾ وبالتالي فالتسنين دور فعال ومهم في تحديد الاتساق والنسيج الذي يشكل المعنى وتعدداته على مستوى الواقع، أو على مستوى العمل السردي الذي يسعى إلى تحريك عجالات الإبداع بمختلف التصويرات والتمثيلات. ليصبح السنن حسب بنكراد المعرفة السابقة التي تحدد:

- نمط سلوكنا وكل ردود الأفعال الممكنة.
 - نمط إدراكنا للأشياء.
 - قياس درجة التطابق أو الانزياح عن النموذج "الأصل".
- ليتجاوز حدود المكتوب كلما خضع لعملية تفكيك رموز النص يتوسل باللغة الطبيعية لبناء معادل فني لتجربة واقعية.⁽²⁾
- ليلج بنكراد بهذا الكلام فلسفة السرد الموافق للأدب التجريبي. الخاضع لتسريد الواقع المعيش، والالتفات إليه بمسحة جمالية تلطف المعنى القوي الخاضع للقوى الحادة القاسية التي رسمت معالمها منظومة المجتمع. وباختصار لما تم تداوله آنفاً وفي ضوء هذه المقاربات "يمكن القول إن التسنين الذي يحكم عالم العلامات الأيقونية هو نفس التسنين الذي يحكم التجربة الإنسانية ككل: فكل محاولة لإدراك وتحديد كنهه ومضمون علامة أيقونية ما يقتضي إماماً بمعرفة سابقة مفتوحة على عوالم متعددة وهذه المعرفة هي التي تمكن الذات المتلقية من فك رموز هذه العلامة وربطها بالتجربة الواقعية التي تشير إليها"⁽³⁾ ويبقى التسنين قانوناً واحداً تضبطه قوة مهيمنة يُحتكم إليها، ويُعزى إليها كإلهام عملي الأصول والضوابط لتحقيق الموازين والنصاب، والترحيل

(1) المرجع السابق، ص 16.

(2) المرجع السابق، ص 16 - 17.

(3) نفسه، ص 19.

كفني العالمين: الواقعي المعيش كتجربة إنسانية سلوكية تحكمها الممارسة: والمتخيل المتصور، كتجربة سردية ذات بعد أيديولوجي صارخ بالعلامات والأيقونات والدلائل.

ينقلنا بنكراد إلى طبيعة اشتغال التسنين الأيديولوجي على مستوى العمل السردى حينما قدم دراستين تطبيقيتين: الأولى تخص قراءة في "الضوء الهارب" لمحمد برادق، حاول استخراج القواعد السردية التي تحكم في بناء الشكل الروائي العام، كما تجسد في بناء "المشهد الجنسي"، باعتباره الركيزة الأساسية التي يقوم عليها السنين الذي يبرز الفعل السردى. كما كشف "الواقع الإيديولوجي"، من خلال تسريد الجسد عبر ثنائية المذكر والمؤنث. أما الثانية فنخصصها لرواية "الشراع والعاصفة" لحنا مينه، حيث حاول من خلال هذه القراءة تسليط الضوء على ما أطلق عليه اسم "زمن الاستئناس"، الذي يتجلى عبر الطابع الأطروحي الذي يتحكم في بناء الرواية من حيث هي عزان للقيم، ومن حيث هي نمط في البناء والتلقي.

ويرى مبارك حنون عمل السيميائية في متن السرد وبناء تكون "تجربة للأيديولوجية ونقدا لها وفضحا للبرمجة الاجتماعية للسلوك الإنساني. إنَّ السيميوطيقا علم يتقدم متافيزيقا الدليل ويحرر الدليل من الاستيلا ب ويكشف عن الأخبار الصادقة ويُبَيِّنُ المَعْنَى المنفلت من إसार الأيديولوجية. بذلك تكون هذه السيميوطيقا إنسانية المنزع باعتبارها نظرية الإنسان والتاريخ"⁽¹⁾

(1) حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغربية، ط 1، 1987، ص 91.

منطق السرد

قراءة في المسار السردى وتنظيم المحتوى

عند عبد الحميد بورايو

حمزة بسو⁽¹⁾

المقدمة:

يعد الناقد الجزائري (عبد الحميد بورايو) واحداً من أهم النقاد العرب المهتمين بمجال السرديات؛ ولئن كانت الدراسات السردية ذات توجهين رئيسيين هما: الشعرية السردية والسيمائية السردية، فإنّ عبد الحميد بورايو كان أميل للتوجه الثاني - مقرونا بالتحليل البنيوي - وذلك من خلال تمثله لمقولات السيمائية السردية التي أرسى معالمها المنظر السيميائي "ألجيرداس غريغاس"، وقام بتطبيقها على النصوص السردية العربية على اختلاف أشكالها {قصص، روايات، حكايات شعبية...} ومن ثمّ راكم مجموعة من الدراسات السردية نذكرها مرتبة كالآتي:

- القصص الشعبي في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية، المؤسسة الوطنية، الجزائر، 1986.
- الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في معنى المعنى، دار الطليعة، بيروت، 1992.
- منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.
- البطل الملحمي والبطلّة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، دراسات

(1) باحث من الجزائر.

حول الخطاب الروائي السردية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998.

- التحليل السيميائي للخطاب السردية، دراسة لنماذج من كتاب الليالي وكليلة ودمنة، دار الغرب، وهران، 2004.

- الأدب الشعبي الجزائري، دراسة في أشكال الأداء، دار القصصية، الجزائر، 2007.

- المسار السردية وتنظيم المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج من ألف ليلة وليلة، دار السبيل، الجزائر، 2008.

كما قام بترجمة مجموعة من المقالات كتبها كل من غريغاس وكورتيس وباطل وجمعها في كتاب يتكون من ثلاثة أجزاء تحت عنوان: الكشف عن المعنى في النص السردية، النظرية السيميائية السردية.

وفي هذه الكتب يتبين لنا أن الناقد لا يتمثل الخطابات النظرية "ثم يمارس وحسب، بل تتداخل في عمله النقدي النظرية والممارسة، وكأنّ الخطاب النظري لن يقع إلا إذا وكتب الخطاب التطبيقي الذي ينتزعه من تجريدته، ويخرج من حيز التعميم إلى حيز التخصيص، وفي تقاطع الخطابين تغدو الممارسة وكأنّها منبثقة عن النظرية والعكس"⁽¹⁾ وهذا ما يعوز جلّ الدراسات السردية العربية والتي عادةً ما تقتصر على الجانب النظري دون الممارسة التطبيقية، ومن ثمّ تغدو تلك الدراسات عبارة عن ترجمات لما ورد في النظريات السردية الغربية.

إنّ "كتابات وأبحاث الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو تعدّ إنجازاً مهماً في مجال تحليل الخطابات السردية بفضل إفادتها المنهجية ودقة ووضوح آلياتها الإعرابية، والمقدمة في خطاب نقدي واضح العبارة، وبسّين المقاصد ومنهج (....) في حل كتاباته واضح المعالم، يتركز على منطلقات البنيوية"⁽²⁾ والمستثمرة في السيميائيات السردية.

(1) إبراهيم زرقني: تطبيقات البنيوية عند عبد الحميد بورايو، مذكرة ماجستير، المركز الجامعي بحثية، 2010/2009 ص 114.

(2) عبد القادر تويوة: قراءة التراث السردية العربي، تجربة عبد الفتاح كليلطو، دار الروافد، بيروت، ط 1، 2012، ص 59.

إنَّ منطق السرد عند عبد الحميد بورايو يتمثل في البناء المنطقي لسيروية السرد، أي تلك التراتبية التي تحكم أحداث القصة أحداث القصة فتشكّل مساراً سردياً قارئاً، ولعل بدايات الإهتمام بالدراسات البنيوية للسرد تعود إلى (جوزيف بيدي، وفيلسوفسكي، وفولكوف) ثم جاء بعد ذلك بحث (فلاديمير بروب) والموسوم بـ: مورفولوجية الحكاية الخرافية، وقد "تناول جهد سلفه بالنقد، سار بالتحليل الشكلي للقصص شوطاً كبيراً، ويعدّ البداية الحقيقية لمرحلة جديدة من تاريخ علم القصص، حيث وضع هذا الباحث أسس المنهج البنيوي عندما كشف عن وجود نموذج فريد للبنية التركيبية للحكاية الروسية"⁽¹⁾ حيث طبق دراسته على مائة حكاية روسية، ميّز فيها بين العناصر الثابتة للحكاية وهي البنية الشكلية التي تضم الوحدات الوظيفية، وبين العناصر المتغيرة والمتمثلة في مضمون ومحتوى تلك الحكايات أو الأغراض بتعبير بورايو. وقد أحصى بروب إحدى وثلاثين وظيفة لا يشترط ورودها كاملة في الحكاية الواحدة "كما أنّ الوظائف يمكن أن تجتمع أزواجا ويمكن تعاقب الزوجين تعاقباً حتمياً تقريباً من وجهة نظر منطق سيروية السرد، مثال: قتال/انتصار. متابعة/نبذة إلخ..."⁽²⁾ غير أن هناك العديد من الباحثين وجهوا انتقاداتهم للتحليل البروبوي - نسبة إلى فلاديمير بروب - لكنهم مع ذلك اتخذوا من آليات التحليل الوظيفي أساساً لأبحاثهم، فحاول بعضهم تطبيقه على قصص جماعات عرقية معينة، مع إجراء بعض التعديلات وتبني اصطلاحات أخرى مثلما فعل (ألان دنلس) في دراسته لقصص هنود أمريكا الشمالية وحاول (كلود ليفي ستروس) الكشف عن منهج مواز لمنهج بروب يبحث عن البناء المنطقي للأسطورة، لكنّه ينطلق من منطلقات انثروبولوجية أسطورية، كما عمل آخرون على الاستفادة من المنهج الشكلي البروبوي وتعميم نتائجه من أجل الحصول على نموذج عام يحكم جميع أشكال التعبير القصصي، مثلما فعل (كلود بروموند) و(أج غريماس)، كما حاول (طودوروف) أن يحدد حدود بروب في بحثه عن بنية القصة، من خلال كتابه "نحو الديكاميرون" لكنّه لم يعتمد

(1) عبد الحميد بورايو: منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، منشورات السهل، الجزائر، د ط، 2009، ص 28.

(2) المرجع نفسه، ص 35.

نموذج الوظائفي، بل استند في تكوينه لنماذج قصص الديكاميرون على النماذج النحوية⁽¹⁾.

بعد هذا التقديم الموجز الذي عرّجنا فيه على سيورة الدراسات السردية الغربية، والتي كانت معيناً للناقد الجزائري (عبد الحميد بورابو)، حاولنا اختيار مدونة من مدوناته النقدية بغرض استجلاء الآليات التحليلية للنصوص السردية، والتي تكشف عن النظام المنطقي الذي يحكم تلك النصوص، فاخترنا كتاب {المسار السردى وتنظيم المحتوى - دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة}.

المسار السردى وتنظيم المحتوى⁽²⁾:

بحاول عبد الحميد بورابو من خلال هذه الدراسة تحليل نماذج من حكايات ألف ليلة وليلة، وهي ست حكايات إطار: - قصة الملك شهریار

- قصة التاجر والعفريت

- قصة الصيد والعفريت

- قصة الحمال والبنات

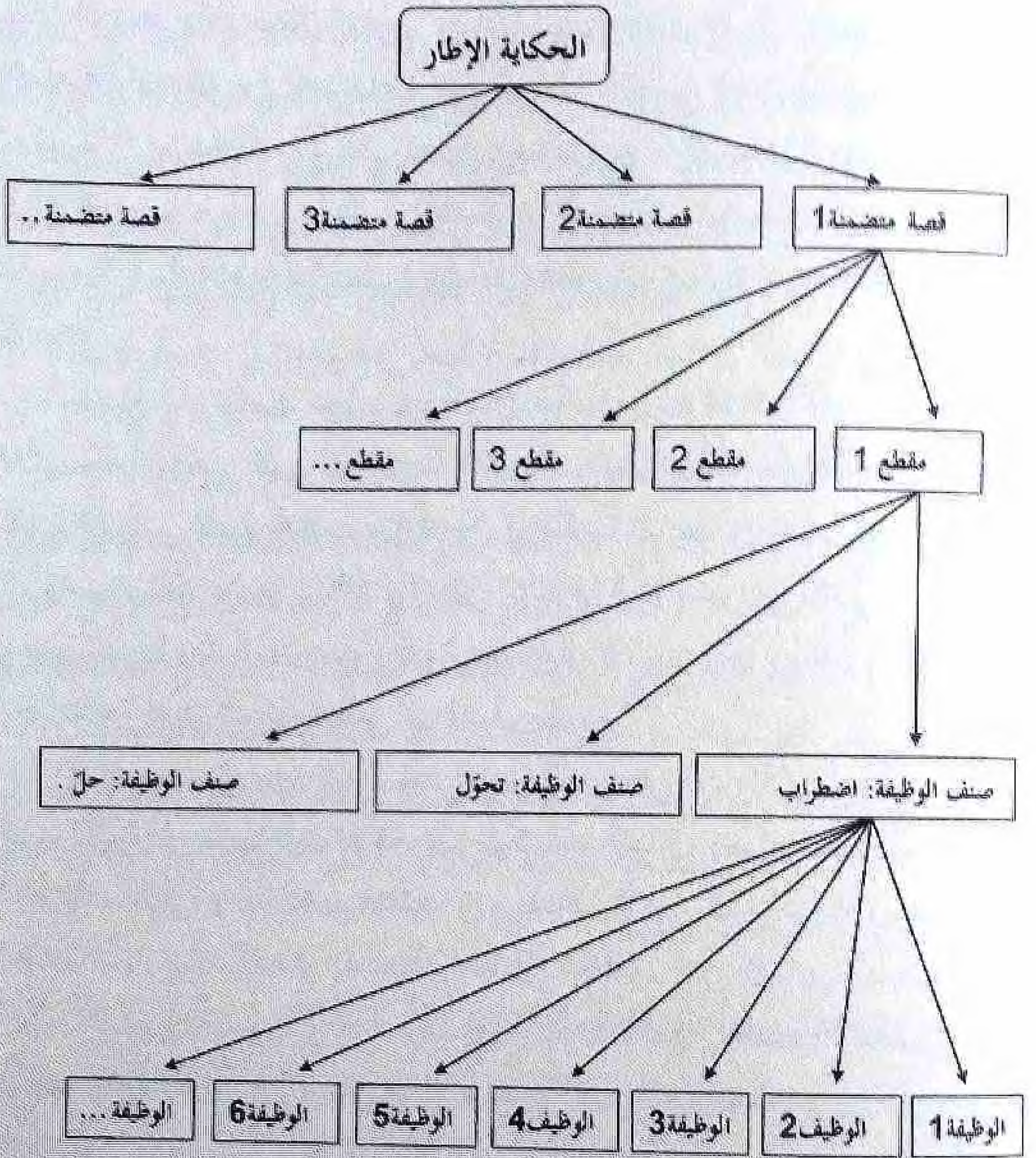
- قصة هارون الرشيد

- قصة الخياط الأحمق.

ولعل سبب اختياره لحكايات الليالي، هو طبيعة هذه الحكايات التي تمتاز بالشراء والحركة والتوالد والتداخل، فالحكاية الإطار تتوالد عنها مجموعة من القصص الثانوية أو المتضمنة، والتي تنقسم بدورها إلى مجموعة من المقاطع أو الوحدات الكبرى، وكل مقطع يشتمل على أصناف الوظائف، وكل صنف يحتوي على مجموعة من الوظائف كما هو مبين في الشكل التالي:

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 32-33 بتصرف.

(2) هذا الكتاب عبارة عن رسالة دكتوراه، نوقشت بجامعة الجزائر سنة 1996 بتقدير مشرف جدا.



خطاظة توضيحية لبنية السرد في حكايات ألف ليلة وليلة

وقد تعامل (بورايو) مع الحكايات الست بنفس الطريقة، مستفيدا في ذلك من إجراءات التحليل المقارن، وذلك بغرض استجلاء {البنية السردية المشتركة} من جهة، ومن أجل تحديد المعنى الكلي للحكاية من جهة ثانية فالدراسة المقارنة للحكايات من النوع السردى نفسه مثل حكايات ألف ليلة وليلة وحكايات كليلة ودمنة، تتطلب "استخراج الصورة القابلة لأن توفر عنصرا دلاليا من جميع الخطابات التي تتم مقارنة بعضها ببعض بشكل منهجي سوف يعتمد التحليل المقارن على فرضية مفادها أنه لا

يمكن أن يعطي أي خطاب معزول معناه الكلي، وبالتالي تصبح المواجهة المنهجية بين الخطابات المتوفرة هي وحدها القادرة على مدنا بجميع الدلالات التي تحملها كل حكاية⁽¹⁾ فعملية المقارنة إذن "تشكل إجراءً منهجيًا مُهمًا في الدراسة النقدية من شأنه أن يضيء بعض الجوانب المظلمة في النص ولا سيما تقاطعاته مع النصوص الأخرى"⁽²⁾ ولعل هذا ما حمل الناقد على التمسك بهذا الإجراء واستثماره في حل دراساته.

يصرح عبد الحميد بورايو بمنهجه في هذه الدراسة قائلاً: "وقد حرصنا مراعاة للانسجام المنهجي على أن نستمّد أغلب أدواتنا المنهجية من نصوص تنتمي في أغلبها لنفس المدرسة السيميائية، والتي يمكننا أن نطلق عليها اسم (المدرسة الغريغاسية) ذات التوجه الشكلياني، والتي كان لها اليد الطولى في تطوير السرديات أو (علم السرد) منذ الستينيات حتى اليوم، وكان لها امتدادها في الدراسات السردية الحديثة عبر دوائر البحث العلمي في الشرق والغرب"⁽³⁾.

لقد عمد (بورايو) إلى آليات المنهج السيميائي الشكلياني سعياً وراء ترسيم المسار السردى وتحلية الدلالة العميقة لحكايات الليالي، وتبيان الصلة الدلالية بين الحكايات المؤطرة والحكايات المؤطرة، وهو الهدف الأسمى الذي تونحاه في تحليله لهذه الحكايات؛ يقول: "تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن القوانين السيميائية التي تحكم السرد في قسم من كتاب الليالي، بحيث تمّ تحويل التعبير القصصي المتميز بالتعددية والتداخل إلى نماذج وبنيات عامة تمثل القانون الضروري ذي الطبيعة التحريدية، والذي من خلاله يردّ المتعدد من حيث التعبير إلى الوحدة من حيث الدلالة"⁽⁴⁾ فالكشف عن الدلالة وما يتصل بها من طرق إنتاجها وتظاهراتها وأنساقها، والعلاقة بين جزئياتها وأشكال تداولها، كل هذا هو من مهام السيمياء كما يقول (أمبرتو إيكو):

(1) عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007 ص 20.

(2) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002، ص 94.

(3) عبد الحميد بورايو: المسار السردى وتنظيم المحتوى، ص 5.

(4) المرجع نفسه، ص 3.

"إنّ السيميائيات ليست علماً للعلامات كما شاع ذلك وانتشر وكما تصور ذلك سوسير أيضاً، إنّ العلامة المعزولة والمفصولة عن أي سياق لا يمكن أن تكون منطلقاً صلياً لفهم المعاني التي ينتجها الإنسان عبر لغته وسلوكه وجسده وأشياءه. إنّ السيميائيات على العكس من ذلك، هي ذلك العلم الذي يهتم بتمفصل الأنساق الدلالية ونمط إنتاجها وطرق اشتغالها"⁽¹⁾ لذلك اتخذ (بورايو) من آليات السيميائية الشكلانية وسيلة لسبر أغوار حكايات الليالي الأصلية⁽²⁾ الشبه مغلفة والتميزة بميكمل عام متجانس مشترك بينها.

1- خطوات التحليل المنهجية:

قبل الشروع في عملية التحليل، قام الناقد بعزل العناصر البلاسردية عن عناصر السرد حتى يتمكن من إخضاع هذه الأخيرة لمعايير ومقاييس مطّردة، فحكايات الليالي عبارة عن نص سردي تتخلله عناصر غير سردية كالأشعار المستشهد بها، والتي يعتبرها معظم دارسي الليالي على أنّها مضافة عن طريق الرواة وليست أصلاً في هذه الحكايات. بعد هذا ينتقل (بورايو) إلى معالجة الصعيدين الظاهر والباطن أو ما يسمى في الدراسات السردية بالبنية السطحية/الملفوظ السردية، والبنية العميقة التي تكشف عن الدلالة المنغوسة في البنية السطحية.

1-1 - البنية السطحية/الملفوظ السردية:

بعد التعرف على التضمين الحاصل في الحكايات الإطار، أي الحكايات المقحمة في الحكاية الإطار - ولعل حكاية شهرزاد تتضمن كل الحكايات الأخرى - يقوم الناقد

(1) أمبرتو إيكو: العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، أبو ظبي، الطبعة الأولى، 2007، ص 12.

(2) هناك عدد من الباحثين قاموا بتصنيف الحكايات المكونة لليالي انطلاقاً من الأحواء الحضارية والثقافية التي انبثقت عنها خلال مسار تشكيلها. ومن بين هؤلاء (نيكيتا إليساف) التي ميزت فيها أربعة أصناف كبرى:

- الحكايات الأصلية لليالي.
 - الحكايات البغدادية (التي أضيفت في المرحلة البغدادية).
 - الحكايات المصرية (التي أضيفت في المرحلة المصرية).
 - الحكايات الطويلة التي ألحقت بالليالي فيما بعد، ولم تكن من مكونات نواتجها الأصلية.
- ينظر: عميد الحميد بورايو: المسار السردية وتنظيم المحتوى، ص 9.

بتقطيع النص في مستواه النظامي إلى مجموعة من المقطوعات النصية وتسمى هذه العملية بـ "التقطيع" "فكل برنامج سردي سواء أكان بسيطاً أم مركباً يمكن تقسيمه - في إطار التحليل السردى - إلى وحدات دنيا تشكل مراحل سيرورة الحدث السردى من بداية إلى نهاية يسميها غريمناس بـ الترسيمة السردية"⁽¹⁾ ويتشكل المقطع من: مجموعة من الحوافز⁽²⁾ والوظائف⁽³⁾ التي تمثل مكونات لقضية نامية ومتطورة في ذلك المقطع.

إن إدراك المقطوعة مرتكز بحضور الفواصل المحددة للتخوم، حيث تُفتح المقطوعة عندما لا يكون لأحد عناصرها سابق تزامني، وتغلق عندما لا يكون لعنصر آخر من عناصرها لاحق - مثلاً (طلب مشروباً، تسلمه، دفع الثمن) تشكل هذه الوظائف المختلفة مقطوعة مغلقة إذ يستحيل أن يتقدم الطلب أو يلحق دفع الثمن دون أن نخرج من المجموعة المتجانسة {الاستهلاك}. وكذلك تجزيء المقطوعة إلى وحدات نصية صغرى أو قطع تكشف عن وجود تنظيم داخلي، إن الهدف من هذا التقطيع هو إدراك الوحدات الخطائية التي تناسب أبعادها بالضرورة التقطيع إلى جمل أو فقرات ولكنها تساعد على إبراز الملفوظات أو التراكيب السردية التحتية، فالمقطوعة إذاً عبارة عن تتابع منطقي للنويات المرتبطة فيما بينها ارتباطاً تزامنياً⁽⁴⁾

(1) قادة عقاق: السيميائيات السردية وتحليلاتها في النقد العربي المغاربي المعاصر (نظرية غريمناس نموذجاً)، أطروحة دكتوراه الدولة في الأدب العربي، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2004، ص 122-123.

(2) الحافز هو كل عنصر من عناصر الأثر الأدبي قابل للعزل، وقد ربط غريمناس الحوافز الحرة بحالات العوامل، والحوافز المقيدة بأفعال العوامل، واستعارها بارت فأطلق على الحوافز الحرة اسم "الأدلة" واعتبرها من الوحدات التكاملية المرتبطة بالحال (الوصف) وأطلق على الحوافز المقيدة اسم الوظائف، واعتبرها من الوحدات التوزيعية الشبيهة بوحدات بروب وبريمون، المرتبطة إجمالاً بالحدث (أفعال). ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، 2002، ص 69-70-71.

(3) الوظيفة كما عرفها بروب هي {فعل الشخصية قد حدد من وجهة نظر دلالاته في سيرورة الحكاية} أو كما ورد في ترجمة أخرى {هو ما تقوم به الشخصية من فعل محدد من منظور دلالاته في سير الحكاية} ينظر: فلاديمير بروب: مورفولوجية القصة، ت: عبد الكريم حسن وسيميرة بن عمو شراع للنشر، المكتبة اللبنانية ناشرون، دمشق، ط 1، 1996، ص 38.

(4) ينظر: رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص 189-190.

من هنا فالحكاية إذن هي سلسلة من المقاطع، والمقاطع سلسلة من الملفوظات السردية (حوافز ووظائف مترابطة).

يمكن تحديد كل مقطع على أنه "تطور منطقي خطي بين ثلاثة أزمنة وخمس مراحل هي:

أ - ما قبل - وضعية افتتاحية

ب - أثناء - اضطراب

- تحوّل

- حلّ

ج - ما بعد - وضعية نهائية.⁽¹⁾

وقد استفاد (عبد الحميد بورايو) في بناء هذا النموذج من النموذج الذي استخدمته كلود كزالي بيرارد في دراستها لقصص الديكاميرون التي تستعير من ألف ليلة وليلة طريقتها السردية.

نحاول الآن التعرف على هذه الأقسام بشيء من الشرح كما يلي:

1 - الوضعية الافتتاحية:

وهي الحالة الأولية للحكاية تمثل "مجموعة علاقات تتمتع باستقرار نسبي"⁽²⁾ مستتج من ظاهر العلاقات والقيم المعلن عنها في مقدمة القصة، وهذا الاستقرار يكاد يكون مطردًا في كل الحكايات، وعنها تتفرع الأحداث والتحويلات، متجهة صوب هدف معين يبرز في الوضعية الاختتامية/النهائية.

عادة ما تتضمن الوضعية الافتتاحية حدثًا يساهم في عملية التغيير في حبكة القصة، وهذا الحدث لا يتبع غيره بالضرورة وإنما يلزم أن تتبعه أحداث أخرى. لقد أكد دارسو السرد على أنّ البداية التي تنتقل من الجزء الساكن من النص أو حالة التوافق والانسجام إلى حالة الإثارة والتنافر والنزاع، تقدّم للسرد قصداً ذا نظرة مستقبلية. إنها تشير عدّة إمكانيات، فقراءة السرد تعني ضمن أشياء أخرى التساؤل

(1) عبد الحميد بورايو: المسار السردى وتنظيم المحتوى، ص 24.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

عمّا سوف يتحقق أو عمّا سوف لا يتحقق⁽¹⁾ بتعبير كلود بريمون، فالوضعية الافتتاحية إذا عبارة عن تفريشة لمجموعة من الأحداث والوضعية الختامية.

2 - الاضطراب:

وهو حسب (بورايو) تغيير يصيب إحدى العلاقات المستقرة والقيم المعلن عنها في الوضعية الافتتاحية، مما يخلق حالة من التنازع واللااستقرار وفقدان التوازن، ولعلّ الاضطراب ناتج عن الانفصال بين الفاعل وموضوع القيمة.

3 - التحول:

وهو الانقلاب من حالة إلى ضدها، وتكمن التحويلات - على الصعيد السردى - في عمليات التملك والحرمان بين الفاعل الدال على الحال - والمساهم في أحداث الوضعية الافتتاحية - وبين موضوع الرغبة، وإذا اعتبرنا السرد بمثابة برنامج سردي ينقل الوضع من حال أولية أو افتتاحية إلى حال نهائية، فإنّ الخطاب يصبح عندئذ سلسلة من التحويلات. لا يتحول أيّ وضع إلى إلا إذا وقع حدث ما أدى إلى تحويل واحد على الأقل أو سلسلة من التحويلات، ففي حكايات الليالي كان الملك شهریار يعيش عيشة هادئة إلى أن زاره أخوه ونهه إلى سلوك زوجته مع العبد، فهذا الحادث المحرك أدى إلى سلسلة من التحويلات وفق ترسيمة سردية اكتملت ببلوغ الاستقرار، أي زواج شهریار من شهرزاد وهي الحال النهائية⁽²⁾ فالتحويل قائم بين وحدات الوصلة والفصلة وبين مواضيع الرغبة.

4 - الحل:

"بالنسبة لأرسطو هو ذلك الجزء من الحكمة الذي يمتد من نقطة التحول في المصير حتى النهاية، وبهذا المعنى لا ينبغي الخلط بين الحل والجزء الأخير الذي ينتهي عنده الحدث، أي الوضعية الختامية"⁽³⁾ ويمثل كل من (الاضطراب والتحول والحل)

(1) ينظر: جيرالد برنيس: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، مبريت للنشر، القاهرة 2003، ص 26.

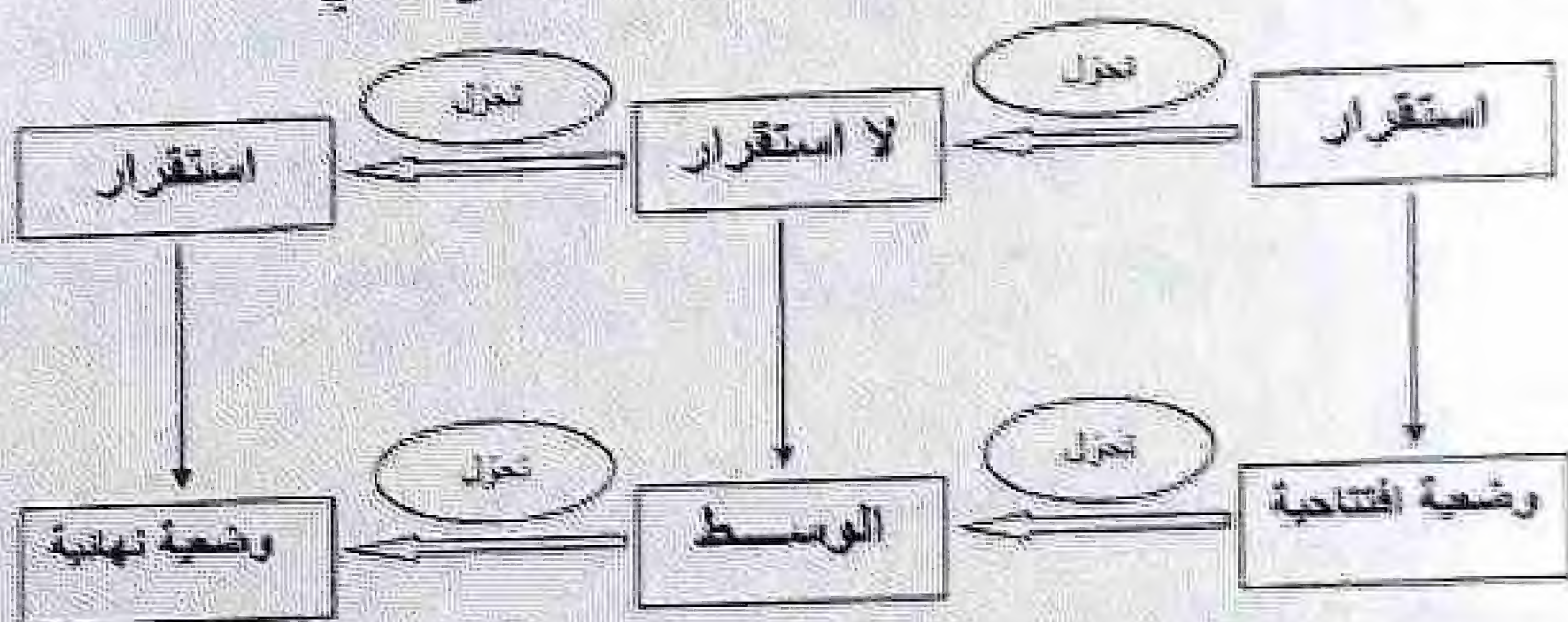
(2) ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 47.

(3) جيرالد برنيس: قاموس السرديات، ص 168.

وسمياً بين البداية والنهاية "إنَّ الوسط يتبع مجموعة من الأحداث ويكون متبوعاً بأحداث أخرى، ولقد أوضح دارسو السرديات بأنَّ الوسط يتوجه على نحو مزدوج (مستقبلياً من البداية إلى النهاية، وإرجاعياً من النهاية إلى البداية) إنه يتقدم على نحو متناقض صوب النهاية"⁽¹⁾

الطريق - الوضعية النهائية

وتسمى أيضا بالنهاية، وهي الحالة الأخيرة المتميزة بالاستقرار، وتكون تالية لمجموعة من الأحداث ولا تكون متبوعة بأحداث، لأنّ القصة تسعى للوصول إلى نتيجة أو غاية، هذه النتيجة أو الغاية كامنة في الوضعية الختامية النهائية. ويمكن أن نمثل لتطور حبكة القصة عموماً بالشكل التالي:



خطاۃ توضیحیۃ لتطور حبكة القصص من الاستقرار إلى الاستقرار

ويشير (بورايو) إلى أنَّ المقطع الذي يمثل قاعدة للقصة قد يكون عنصراً مُكوِّناً لسلسلة من المقاطع الوسطية - لأنها تقع على مستوى الوسط أما الوضعيتين الافتتاحية والنهائية فتكونان عند انفتاح المسار القصصي وانغلاقه في قصة منتهية أي تامة - وتوضح ذلك الترسيم التالية:

"وف {ض} ت {ح} + (ض) {ت} ح + (ض) {ت} ح {..} ون."

أوضاعيّة افتتاحيّة تُتبع باضطراب ثم يليها تحوّل يأتي بعده حلّ،
ويضاف اضطراب ثانٍ يُتبع بتحوّل يتلوّه حلّ، وينضاف اضطراب ثالث يتلوّه
تحوّل إلخ... وتأتي في النهاية الوضعيّة النهائيّة⁽²⁾ وتكثر هذه السلسلة في

(1) المرجع نفسه، ص 111.

(2) عبد الحميد بورايو: المسار السريدي وتنظيم المحتوى، ص 35.

القصص ذات الكثافة التشخيصية العالية، حيث تكثُر الاضطرابات ويشتد الصراع، ثم يُعقَّب بتحوّلات تليها حلول إلى غاية الوضعية النهائية المشكّلة لقصة تامة منتهية.

من هنا فتحليل الملفوظ السردي إلى مقاطع ثم أصناف الوظائف ثم الوظائف في حدّ ذاتها، حسب تسلسلها الزمني والمنطقي يؤدي إلى انبثاق المعنى، قد "الاستعانة بالنموذج المنطقي يساعد على بيان "نحو" للقصة تحكم معاييرها الخاصة قواعد السرد في مدوّنة معطاءة، فالترسيمة النموذجية الشاملة تشكّل في حدّ ذاتها قاعدة للمقارنة الموضوعية نسبيا والتي انطلاقا منها يمكن المقارنة بين قصة وقصة ضمن مجموعات مشكّلة للمدوّنة، مثلما هو الحال في الليالي (...). تكشف هذه النمذجة عن التنوعات الشكلية الفرعية، وتساعد على المقارنة بينها وعلى إبراز الخصوصيات البنيوية.⁽¹⁾ والمؤدية بدورها إلى الكشف عن المعنى بعد تحليل البنية العميقة، مادام معنى القصة الواحدة لا يتحدد بمعزل عن باقي القصص التي تنتمي إلى النوع السردى ذاته.

إنّ نحو سرديا مثل هذا ما إن يأخذ صفته النهائية حتى يكون له شكل استنباطي وتحليلي في آن، حيث يسطر مجموعة مسارات لتحليل المعنى انطلاقا من عمليات أولية للنحو الأساسي متخذة صيرورات تحيين الدلالة من خلال توليفات المقاطع الجزئية أو التواليات النظامية للنحو السطحي، يتمّ استثمار المحتويات في الملفوظات السردية المنتظمة في مقاطع خطية للملفوظات قانونية مرتبطة فيما بينها كحلاقات في نفس السلسلة مجموعة من التلازمات المنطقية. لما يتم امتلاك مثل هذه المقاطع من ملفوظات سردية، يمكن تحيّل - بمساعدة بلاغة، أسلوبية، وأيضاً نحو لساني - للدلالة الممسدة⁽²⁾ فتحليل الملفوظ السردى يساعد على تحديد معالم الدلالة ولا يكشف عن الدلالة النهائية للقصة، كما أنّ هذا التحليل يبقى قاصرا إن لم يكن متبوعا ومقرونا بتحليل البنية العميقة لتلك القصة.

(1) المرجع نفسه، ص 27.

(2) غريماص، كورتيس، باطن الكشف عن المعنى في النص السردى، النظرية السيميائية، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار السبيل، الجزائر، 2008، ص 144.

ثانيا - تحليل البنية العميقة:

إذا كان تحليل الملفوظ السردي يقع على مستوى المحور النظامي، فإنّ تحليل الدلالات يكون على مستوى البنية العميقة "هذه البنية هي ضمنية وتتمثل في ذهن المتكلم والمستمع، فهي حقيقة عقلية قائمة، يعكسها التابع الكلامي المنطوق الذي يكون في البنية السطحية، من هنا ترتبط البنية العميقة بالدلالات اللغوية، أي أنها تحدد التفسير الدلالي للجمل، في حين ترتبط البنية السطحية بالأصوات اللغوية المتتابعة وتحدد التفسير الصوتي للجمل." (1)

تتكون البنيات العميقة من مكونات أولية ذات بعد منطقي تسمى "البنيات الأولية". إنّ مفهوم بنية أولية لا يمكن أن يصبح عملياً إلا إذا ما خضعت هذه البنية لتأويل وصياغة منطقتين.

إنّ تصنيف العلاقات الأولية (التناقض، الثقل، التكامل) التي تفتح السبيل لتوليدات جديدة من الحدود التي تتحدد فيما بينها، والتي تسمح بمنح تمثيل للبنية الأولية تحت شكل "مربع سيميائي".

من هنا تعتبر البنية الأولية نموذجاً تأسيسياً ذا بعدين مزدوجين، البعد الأول تنظيم للدلالة (إنّ منحاها المورفولوجي أو التقسيمي) والبعد الثاني إنتاجي (منحاها التركيبي) هذا بوصفها بنية عميقة تؤسس مستوى التركيب الأساسي (2).

لقد لجأ (عبد الحميد بورايو) من أجل رصد انبثاق المعنى في الحكايات المدروسة إلى الاستعانة بنموذج البنية الأولية والمسماة عند السيميائيين بـ "المربع السيميائي" الذي يمثل "أداة منهجية تسمح برصد انبثاق المعنى منذ حالاته الأولية - أو شبه الخام إن صح التعبير - وحتى حالاته التركيبية المختلفة، المتبدية أولاً في الدلالة التأسيسية ثم في مختلف التحليلات: الصيغية والفاعلية والوظائفية والخلافية والفضائية إلخ" (3). من خلال ما سبق حاول بورايو استشفاف تطبيق الخطوات المنهجية السابقة

(1) ينظر: رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للتصو، ص 205 - 206.

(2) ينظر: غريغاص، كورتيس، بساط: الكشف عن المعنى في النص السردي، ص 10 - 11.

(3) عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 28.

على حكايات الليالي كما سنرى ذلك في نموذج من تحليلاته التطبيقية فيما يلي:

2- نموذج تحليلي: "قصة الصبية المقتولة ظلما":

بعد التطرق للجانب النظري، نحاول الوقوف عند الممارسة التطبيقية لعبد الحميد بورايو على عينة من الحكايات المدروسة وهي (قصة الصبية المقتولة ظلما) وتمثل قصة متضمنة - إلى جانب قصّة المقدمة الذريعة وقصة الوزيرين شمس الدين ونور الدين - في الحكاية الإطار (قصّة هارون الرشيد ووزيره جعفر البرمكي والعبد الأسود).

- | | | |
|---------------------------------------|---|---|
| 1- قصة المقدمة الذريعة. | } | قصّة هارون الرشيد ووزيره جعفر البرمكي والعبد الأسود |
| 2- قصة الصبية المقتولة ظلما. | | |
| 3- قصة الوزيرين شمس الدين ونور الدين. | | |

1 - المسار السردى لقصة الفتاة المقتولة ظلما:

أ- الوضعيتان الافتتاحية والختامية:

تروي القصة في بدايتها حياة زوجين كانا يعيشان استقرارا، مستمتعين بشبابهما وحبّهما المتبادل. وفجأة وقعت تحولات في متن القصة لما ظهرت علامة مزينة، حيث ثارت الغيرة في نفس الزوج، وقتل زوجته، ورمى بها في البحر بعدما عرف الزوج الحقيقة ظلّ الندم يلاحقه.

يترجم (بورايو) الوضعيتين السابقتين باصطلاحات سيميائية كالتالي: في البداية كانت ذات الحالة موصولة بموضوع القيمة (الزوج بالزوجة) وبعد ذلك حصل انفصال نهائي بينهما.

ب- متن قصة الصبية المقتولة ظلما:

يلخص (بورايو) الوحدات المشكّلة لمتن القصة في الجدول التالي⁽¹⁾:

(1) عبد الحميد بورايو: المسار السردى ونظم المحتوى، ص 235.

ملخص الجمل السردية	الوظائف	أصناف الوظائف	المقطع
مرضت الزوجة، واشتهت تفاحاً قبل أوانه. خرج الزوج يبحث عن التفاح الذي ترغب فيه، في غير أوانه.	• حصول افتقار • خروج	1- اضطراب	(1)
تمكن الزوج من الحصول على التفاح من بستان الملك وجلبه لزوجته. حصلت الزوجة على ما ترغب فيه.	• تلقي مساعدة • قضاء على الافتقار	2- تحول 3- حل	
شاهد الزوج عبداً أسوداً من قصر الملك يحمل في يده تفاحاً مثل الذي جلبه، فشك في كونه قد تسلمه من زوجته. ادعى العبد بأنه عشييق الزوجة، وأنها سلمته التفاح هدية. صدق الزوج الادعاء من فرط غيظه، ولم يتحقق من الخير. واجه الزوج زوجته، واتهمها بالخيانة الزوجية. عاقبها على غير وجه حق، فقتلها.	• علامة من لغة • ادعاءات كاذبة • نواطة • مراجعها • عقاب	1- اضطراب 2- تحول 3- حل	(2)
لما عرف حقيقة ما حدث، ندم على ما فعل. سعى الشاب بنفسه إلى وزير الخليفة ليعترف بجريمته. طلب من أن يروي قصته أمام الخليفة. روى ما حدث للخليفة هارون الرشيد. عفا عنه الخليفة مقدراً الظرف الذي دفعه إلى ارتكاب الجريمة، معتبراً العبد الأسود هو المجرم الحقيقي.	• ندم • مواجهة • تكليف بمهمة • إنجاز المهمة • نجاة	1- اضطراب 2- تحول 3- حل	(3)

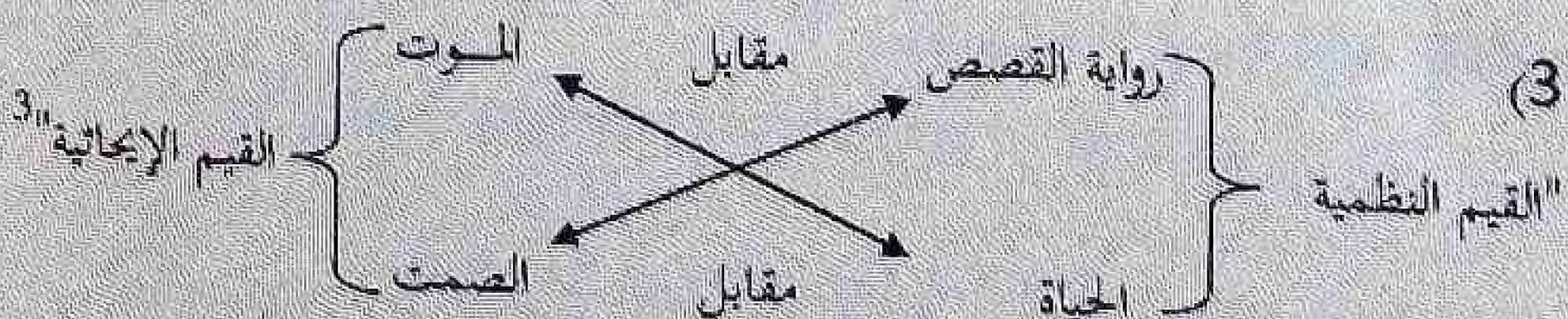
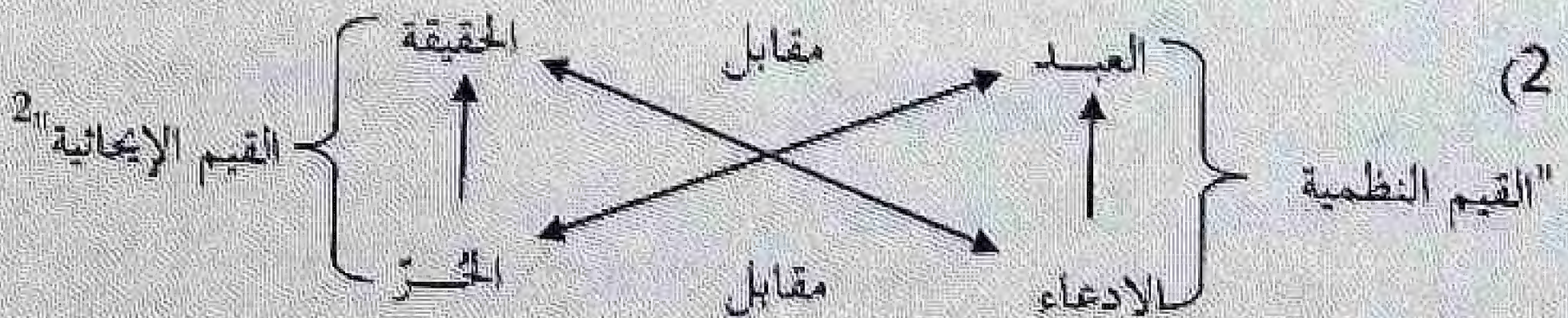
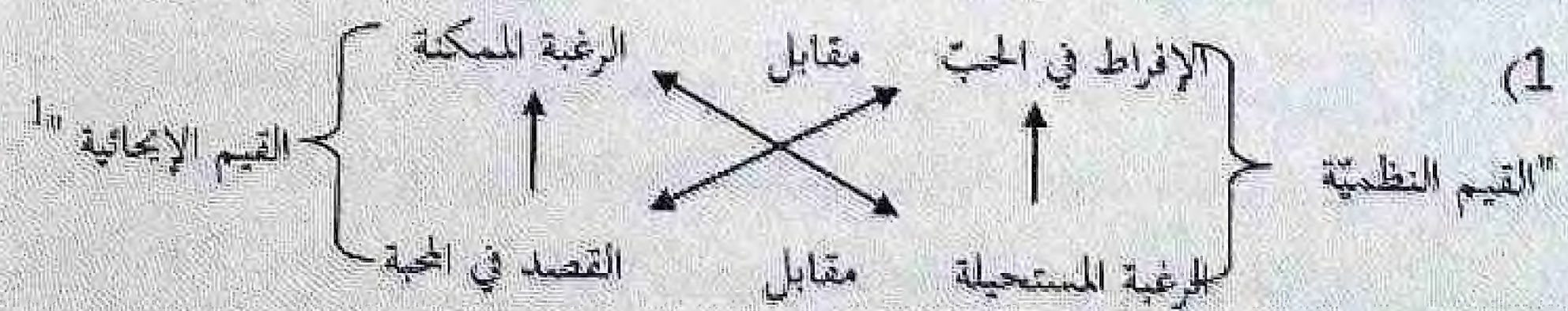
3/نظام المحتوى:

أ- المسار الغرضي:

- قدّمت قصة (الصبيّة المقتولة ظلماً) مسارات متخالفة كالتالي:
- استفادت زوجة شريفة من محبة مبالغ فيها من طرف زوجها، غير أنّ هذه المبالغة كانت نقمة عليها فيما بعد، حيث دفعت الغيرة الزوج إلى قتلها بمجرد الشك في وفائها له.
 - عبد أسود لا أخلاق له يفتكّ تفاحة من طفل صغير، يتّهم زوجة شريفة في عرضها، يحكم عليه الخليفة بالإعدام، لكنّه يُنقذ في النهاية عندما يفتديه سيده بحكاية يرويها للخليفة.
 - شيخ عطوف يحزن لمقتل ابنته خطأً ويعمل على إنقاذ زوجها من الهلاك، لكي لا تتضاعف المصيبة.

ب- البنية الدلالية العميقة:

قام (بورايو) بتحسيد المسار الغرضي للقصة ضمن مربعات سيميائية من شأنها أن تستوعب ذلك المسار في المقاطع الثلاثة السابقة.



إنَّ بحسب المسار الغرضي للقصة عبر المربع السيميائي يسمح بالكشف عن البنية الدلالية العميقة فضلا عن إضفاء بعد منطقي على الدراسة التحليلية للقصة، ما يستتبع ثغرات وقصور التحليل الشكلي والتقطيعي للملفوظ السردي. من خلال ما سبق يتضح لنا أنَّ "الكشف عن نظام المحتوى" كان الشغل الشاغل عند (بورايو) سواء من حيث تحليله في البنية السطحية - عبر المسار السردي - والبنية العميقة المتمثلة في التركيب الدلالي.

لقد توصل الباحث في نهاية الدراسة إلى مجموعة من النتائج:

1- لقد أدت هذه الدراسة إلى الكشف عن مدى غنى النتائج المحققة عن

طريق الوسائل المنهجية المستمدة من الأبحاث السيميائية الحديثة، والتي

سمحت بتفكيك عناصر النماذج المدروسة، وإعادة تركيبها من جديد بلغة

منطقية ترمي إلى محاصرة الظاهرة المدروسة والقبض على جوهرها وبيان

القواعد الأساسية التي تحكم انبجاسها وتوالدها، وأهم تلك الوسائل

المنهجية:

- نموذج المسار السردي.

- نموذج الفاعلين.

- نموذج المسار الغرضي (أي المسار المتعلق بالأغراض).

- نموذج البنية الدلالية العميقة.

و"لكلّ نسق من هذه الأنساق النموذجية قواعد عمله وانسجامه؛ منها ما

يتعلق بمظهر الخطاب وبمناخه الحاضرة في السياق والمتجاورة في خطاب

القصة؛ مثل كل من المسارين السردي والغرضي، ومنها ما هو ضمني

و محايث؛ يتم استنباطه وفق آليات تحليل يسمح به النموذج المستنبط،

مثل بنية الفاعلين، والبنية الدلالية العميقة.⁽¹⁾

2- تمكن الباحث من تلمس خصوصيات "الليالي" عبر عدد من نماذجها

المتشكلة والمعبرة عن نسقها العام، من حيث علاقات (التضامن) التي تمثل

(1) عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة الحكايات من "الف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة" (الملاك شهباز الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والشعوب ومالك الحزين)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران - الجزائر، د ط، 2003، ص 5.

أهم سمة مميزة ومفيدة، استشارت اهتمام مختلف دارسي الليالي، وخاصة الأجنب منهم، فبين أن التأطير الذي تخضع له مختلف القصص لا يمثل فقط سمة شكلية ومبررا لتوالد القصص وتكاثرها، بل هو مبرر أيضا في مستوى البنية العميقة بحيث تم توظيف القصص المضمّنة بفرض توكيد دلالات القصص الإطار⁽¹⁾ فالتضمين إذن سمة بارزة في الحكايات المتميزة بالكثافة مثل قصص ألف ليلة وليلة وحكايات كليلة ودمنة، وهو ما يسمح بتطبيق الآليات النقدية بشكل دقيق، كما هو الحال في هذه الدراسة.

3- "تختلف حكايات الليالي في بنائها وفي طريقة تشكيلها للدلالات عن الحكايات الخرافية التقليدية، خاصة في اعتمادها على التضمين كفاعلية وظيفية تلعب دورها في عدة مستويات، مما يؤهلها لأن تمثل صنفاً من القصص لا يقبل الاندماج بسهولة في غيره من الأصناف القصصية، المحددة طرزها بصفة مسبقة عن طريق التصانيف العالمية للحكاية الشعبية"⁽²⁾.

4- إن دلالات الوضعية الافتتاحية والوضعية الختامية/النهائية في القصة تتحدد بالدور الوظيفي الذي تشغله القصة من حيث موقعها في حركية التضمين؛ وهذا ما يميزها عن الحكايات الخرافية التقليدية الختلق على نموذجها وخصائصها في الفهارس والأبحاث السابقة، والتي تتميز باستقرار نسبي لطبيعة العلاقة بين الوضعتين الافتتاحية والنهائية⁽³⁾.

5- لقد برهنت منظومة الوسائل الإعرابية والاصطلاحية السيميائية على فاعليتها في دراسة النماذج القصصية للمدونة موضوع البحث، وهذا ما يؤكد جدواها في فهم النص السردي، وخلقها لإمكانية تحديد فهم التراث القصصي العربي الذي تزخر الثقافة الشعبية العربية بمواد منه لازالت بحاجة للبحث⁽⁴⁾. وقد تصادى بعض الدارسين العرب لهذه المهمة، نذكر منهم

(1) ينظر: عبد الحميد بورايو: المسار السردى وتنظيم المحتوى، ص 357.

(2) المرجع السابق، ص 358.

(3) المرجع نفسه، ص نفسها.

(4) المرجع نفسه، ص نفسها.

على سبيل المثال لا الحصر: عبد الفتاح كيليطو الذي حاول مساءلة التراث السردي العربي وفهمه برؤية معاصرة فراكم مجموعة من الدراسات⁽¹⁾ الهامة في هذا المجال.

6- يقترح (بورايو) أن يُستفاد من مثل هذه الدراسات واتخاذها نموذجاً تعليمياً للنصوص التراثية السردية في مختلف المراحل الدراسية، نظراً لدقة المنهج المتبع قيد الدراسة.

7- أثبت بورايو من خلال هذا البحث أن القيم الثقافية والأخلاقية الواردة في حكايات "الليالي" لا تشذ عن المثل والأخلاقيات الإنسانية العامة والتي أنتجتها ثقافات الحضارات العظيمة، وهذا ما يدحض تلك الأصوات والدعاوي التي ترى في "الليالي" تمرداً عن القيم الأخلاقية وخروجاً عن الآداب العامة، يقول (بورايو): "صحيح أن الليالي في تعرضها لعلاقة المرأة بالرجل خرقّت التابوهات وعزّت مثل هذه العلاقات، لكنّها في الحقيقة ظلّت أيضاً منحازة للمثل الاجتماعية التي آمنت بها قطاعات عريضة من فئات المجتمع التي ظلّت تحتضنها وتعيد إنتاجها باستمرار في العالم العربي إلى يومنا هذا"⁽²⁾.

هكذا نكون قد أمطنا اللثام عن ملمح من ملامح الممارسة التطبيقية لعبد الحميد بورايو والتي اتخذت من التراث السردى العربي مادة لها ومن الآليات النقدية الحديثة أداة كشف عن تركيبة تلك النصوص والهيكل العام المشترك بينها من جهة، والكشف عن التسق الدلالي الذي يحكمها من جهة أخرى، وهو ما يبرهن على طواعية السرد العربي للتعامل معه بإجراءات وأدوات تحليل غريبة المنشأ. وهذا ما يحفز على فتح آفاق لنفض الغبار عن التراث الشعبي المحلي والتراث الشعبي العربي/القومي، ليس فقط كما يزعم البعض بأن آليات التحليل الغربية تكون مطواعة على النصوص العربية الحديثة فقط نظراً لتأثر هذه الأخيرة بالسرد الغربي وهذا

(1) ينظر على سبيل المثال: (الحكاية والتأويل - دراسات في السرد العربي) (العين والإبرة - دراسة في ألف ليلة وليلة) (الغائب - دراسة في مقامة الحريري) (المقامات - السرد والأنساق الثقافية) إلخ.

(2) عبد الحميد بورايو: المسار السردى وتنظيم المحتوى، ص 359.

ما نلفيه مثلاً عند (جعفر يايوش) في "كتابه الأدب الجزائري الجديد- التجربة والمآل" بعدما قام بتحليل مجموعة قصصية لـ (عزالدين جلاوجي) تحت عنوان: {لمن تهتف الحناجر} حيث يقول: "وبهذا نكون قد أتينا على ملمح هام ميّز النص السردي الجزائري، وهو أنّه تلاءم بكيفية ما مع معطيات التحليل السيميائي وفق الرؤى ووفق النظريات والقواعد السردية التي عرّجنا على التعريف بها في مقدمة هذا الفصل، وإن كان لنا ما نسجّله هو طواعية وقدرة النص السردي الجزائري من خلال المخيال الثقافي للأديب الجزائري أنّه استطاع استلهام روح العصر وثقافته وليس بعيد عن مؤثرات الثقافة الغربية، وإلاّ كيف أمكن تطبيق أدوات التحليل السيميائي والوقوف على مستويات عُليا من نجاعة مثل هذه المقاربات النقدية..."⁽¹⁾ وما المقاربات التي قام بها عبد الحميد بورايو وغيره من النقاد العرب لنصوص التراث العربي إلا دليل قاطع على ما ذهبنا إليه.

من هنا يتّضح لنا أنّ مقاربات (بورايو) قد أبانت في كثير من نماذجها، عن منظورات تحليلية عميقة في فهم العوالم التخيلية للنصوص القصصية بمختلف أشكالها، كما أبانت في الآن نفسه عن اقتراب موفق في تشخيص أشكالها التعبيرية والكشف عن أبرز تقنياتها السردية. ليس من خلال استثماره لمقولات النظريات الجديدة ومواكبة تطوراتها بوعي فحسب، بل وأيضا من خلال احترام خصوصية النص المعالج والإنصات إلى ما يقوله⁽²⁾، وهي الطريقة المتبعة في جميع دراساته؛ حيث يحاول التعرف على بنية النصوص الشكلية ثمّ يحاول بعد ذلك التعرف على ظروف إنتاجها (النصوص) الاجتماعية والنفسية والثقافية... "وهو ما تسمح به الأنثروبولوجية البنيوية وسيميائية الثقافة، إذ يتم التعامل مع الإنتاج الفني باعتباره أنساقا رمزية في حاجة إلى كشف مورفولوجيتها أولا، ثم التعرف على البنية الاجتماعية التي أنتجتها."⁽³⁾ وكذا البنية الثقافية التي نشأت في كنفها.

(1) جعفر يايوش: الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران- الجزائر، 2007، ص 212.

(2) ينظر: قسادة عقاق: السيميائيات السردية وتحليلاتها في النقد العربي المغربي، ص 359.

(3) حوار مع (عبد الحميد بورايو)، توقيع: علي ملاح، <http://www.almaktabah.net>.

الخاتمة:

لقد أسهمت بحوث عبد الحميد بورايو في مجال الدراسات السردية العربية في الدفع بهذه الأخيرة خطوات هامة عززت المشهد النقدي الجزائري خصوصا والعربي عموما، وذلك بفضل الخبرة الواسعة التي اكتسبها في المجال النقدي، سواء من حيث التأسيس والتأصيل والتعريف أم من حيث الممارسة والتطبيق، وحتى في مجال الترجمة إلى العربية.

وقد تميزت مقاربات بورايو بالدقة والوضوح وذلك بفعل الطابع التعليمي الذي كان يتوخاه في دراساته، كما امتازت بالتنوع في آليات مقارنة النصوص السردية المستمدة من المناهج الغربية، خاصة المنهج البنيوي والسيمياي؛ حيث أفاد في المنهج الأول من التحليل الوظائف ل(فلاديمير بروب)، ومن الأثرولوجيا البنيوية ل(كلود ليفي ستروس)، ومن البنيوية التكوينية ل(لوسيان غولدمان)... كما أفاد في مجال السيمياء من بحوث (أج غريغاس) و(جوزيف كورتيس) بشكل لافت للنظر كما رأينا ذلك في النموذج التطبيقي من كتابه "المسار السردى وتنظيم المحتوى"، خاصة النموذج العاملي والمربع السيمياي...

وفي ذلك كله لم يُغفل خصوصية النص السردى المدروس، بل كان يعد الفراغ من تحليل البنية الشكلية، ينتقل إلى ظروف إنتاج ذلك النص أو السياق السوسيوثقافي الذي تولّد عنه، وهذا ما يمنح الدقة للنتائج المتوصل إليها.

إنّ الكشف عن القواعد التي تحكم السرد هو المقصد الأسمى والغرض الأعلى من مقاربات (عبد الحميد بورايو) سواء على مستوى العلاقات القائمة بين مستويات الملفوظ السردى ضمن المحور النظمي أم على مستوى التراكيب الدلالية والبني العميقة؛ وهو ما يؤسس لمنطق يحكم السرد من جهة، ويؤدي إلى انبثاق الدلالة من جهة أخرى.

استطعنا أن نتوصل بفضل مقاربات (بورايو) إلى العديد من النتائج، أهمها إمكانية تطبيق آليات التحليل الغربية على النصوص السردية العربية على اختلاف أزمنتها، وعلى اختلاف أشكالها أيضا.. فمقاربات (بورايو) لم تقتصر على معالجة النصوص الحديثة فقط كالرواية مثلا وإنما تعدّت ذلك إلى نصوص ضاربة في القدم كحكايات "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة"، كما لم تقتصر مقارباته على نصوص

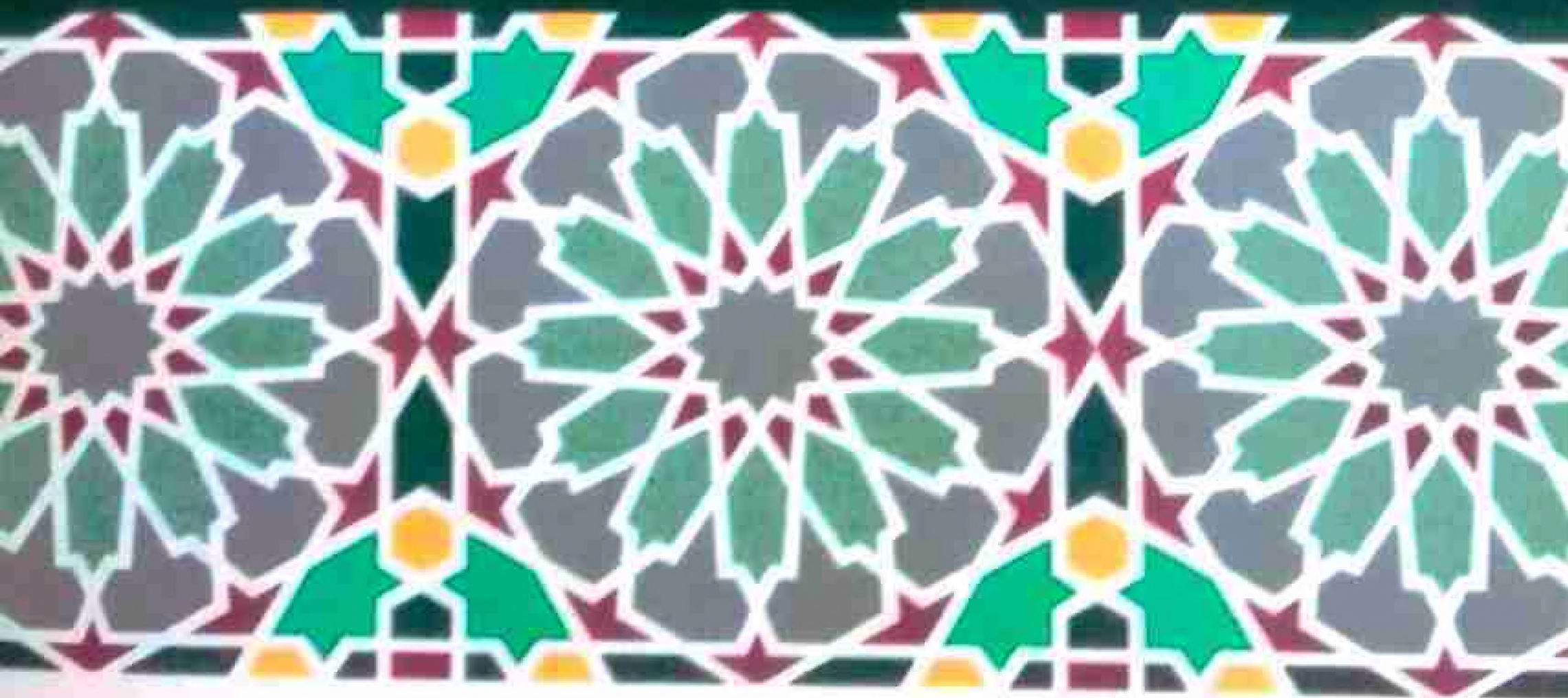
عربية فصيحمة ومحبوكة حيكاً فنياً، بل تجاوز ذلك إلى نصوص شعبية نابغة من عمق الثقافة الشعبية، ليدحض بذلك آراء القائلين بعدم جدوى تطبيق آليات التحليل النقدي الغربية على النصوص العربية والشعبية.

إن الدراسات التي راكمها (عبد الحميد بورايو) والمتميّزة بالزخم المعرفي والمنهجي والضبط الاصطلاحي تحتاج إلى عناية خاصّة من طرف الباحثين والمشتغلين بالدراسات الأدبية والنقدية، خاصة وأنّها سادت الفجوة القائمة بين النظر والممارسة التطبيقية التي عانى منها النقد العربي ردحاً من الزمن، وهو ما يفتح آفاقاً رحبة لخدمة المشهد النقدي والثقافي العربي.

المؤلفون

منصور مهادي
عبد القادر نويوة
مسعود حمداش
عبد الله بريمي
عبد الله بن صافية
عبد الحفيظ جلولي
أحمد علواني
وليد عثمان

السامي بن تومي
هيفاء بكيس
محمد بوعزة
بوشبيب السراوري
محمد المسعودي
محمد عبد مشكور
عبد الحق بلعابد
حمزة بسبو
محمد عبد البشير مسالتي



منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING
editions.difaf@gmail.com



منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
editions.elikhtilef@gmail.com

www.neelwafurat.com - www.nwf.com

جميع كتبنا متوفرة في موقع **نيل وفورات.كوم**